

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EDUARDO MOURO GONÇALVES

“OS ALMEJADOS E OS INDESEJADOS PELA NAÇÃO”: A SELEÇÃO
DAS OBRAS DE ALBERT ECKHOUT FEITA POR DOM PEDRO II NO
FINAL DO SEGUNDO REINADO (1877-1878)

CURITIBA

2020

EDUARDO MOURO GONÇALVES

“OS ALMEJADOS E OS INDESEJADOS PELA NAÇÃO”: A SELEÇÃO
DAS OBRAS DE ALBERT ECKHOUT FEITA POR DOM PEDRO II NO
FINAL DO SEGUNDO REINADO (1877-1878)

Dissertação apresentada ao curso de PósGraduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial á obtenção do grau de mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Rodriguez Tavares

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Gonçalves. Eduardo Mouro

"Os almejados e os indesejados pela nação": a seleção das obras de Albert Eckhout feita por Dom Pedro II no final do Segundo Reinado (1877-1878). / Eduardo Mouro Gonçalves. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Rodrigo Rodriguez Tavares

1. Éckhout, Albert van der, fl.1637-1664. 2. Pintura moderna – Séc. XIX.
3. Indigenistas – Brasil. 4. Brasileiros – Identidade étnica. 5. Brasil – História – II Reinado, 1840-1889. I. Tavares, Rodrigo Rodriguez, 1978-. II. Título.

CDD – 981. 04



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **EDUARDO MOURO GONÇALVES** intitulada: **Os almejados e os indesejados pela Nação: A seleção das obras de albert Eckhout feita por Dom Pedro II no final do Segundo Reinado (1877-1878)**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO RODRIGUEZ TAVARES, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Outubro de 2020.

Assinatura Eletrônica

30/10/2020 17:52:28.0

RODRIGO RODRIGUEZ TAVARES

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

30/10/2020 17:51:19.0

LUIZ CARLOS SEREZA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

30/10/2020 18:03:36.0

LIZ ANDREA DALFRE

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ)

RESUMO

O objeto de estudo da presente escrita é analisar a figura identitária nacional brasileira almejada (e a não quista) presente na seleção das obras de Albert Eckhout feita por Dom Pedro II no final do Segundo Reinado (1877-1878). As obras de Eckhout em questão são reproduções de seis quadros do referido artista, realizadas pelo pintor dinamarquês Niels Aagard Lützen entre os anos de 1877-1878 atendendo um encargo de Dom Pedro II, então Imperador do Brasil. Na reflexão proposta, será utilizado o método de análise de obras de arte apresentado pelo historiador galês Michael Baxandall, igualmente as considerações do historiador Simon Schama sobre memória e paisagem. Como suporte teórico será aplicado reflexões de Benedict Anderson, em especial, suas discussões sobre nação, nacionalismo e nacionalidade presentes em seu livro *Comunidades Imaginadas*. A escolha dos conceitos de Anderson se deu com o objetivo de articular a seleção, a encomenda e a recepção dessas obras de Eckhout com as tentativas de legitimar uma identidade nacional feita pela elite cultural brasileira na segunda parte do séc. XIX.

Palavras Chaves: Albert Eckhout, Romantismo Indianista, Racialismo, Políticas indigenistas no séc.XIX.

ABSTRACT

The object of study of this writing is to analyze the desired Brazilian national identity figure (and the non-wanted one) present in the selection of the works of Albert Eckhout made by Dom Pedro II at the end of the Second Reign (1877-1878). Eckhout's works in question are reproductions of six paintings by the aforementioned artist, made by the Danish painter Niels Aagard Lützen between the years 1877-1878, under the command of Dom Pedro II, then Emperor of Brazil. In the proposed reflection, the method of analysis of works of art presented by the Welsh historian Michael Baxandall will be used, as well as the considerations of the historian Simon Schama on memory and landscape. As theoretical support, reflections by Benedict Anderson will be applied, in particular, his discussions about nation, nationalism and nationality present in his book *Imagined Communities*. The choice of Anderson's concepts was made with the aim of articulating the selection, ordering and reception of these works by Eckhout with the attempts to legitimize a national identity made by the Brazilian cultural elite in the second part of the century. XIX

Keywords: Albert Eckhout, Romantic Indianista, Racialism, Indigenous politics in the XIX.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Retrato de Maurício de Nassau.....	17
FIGURA 2 – Retrato da Cidade Maurícia de Frans Post.....	22
FIGURA 3 – Fotografia da galeria que abriga as obras de Eckhout no Nationalmuseet.....	31
FIGURA 4 – Fotografia da galeria que abriga as obras de Eckhout no Nationalmuseet.....	31
FIGURA 5 – Assinatura de Albert Eckhout.....	35
FIGURA 6 – Mulher Tapuia de Eckhout.....	38
FIGURA 7 – Vênus em amor de Poelenburgh.....	38
FIGURA 8 – Conjunto de naturezas mortas de Eckhout.....	40
FIGURA 9 – Conjunto de Naturezas mortas de Eckhout.....	40
FIGURA 10 – Natureza Morta de Caravaggio.....	42
FIGURA 11- Natureza morta tema mandioca de Eckhout.....	43
FIGURA 12 – Homem Tapuia de Eckhout.....	47
FIGURA 13 – Mulher Tapuia de Eckhout.....	47
FIGURA 14 – Dança Tapuia.....	47
FIGURA 15 – Homem Tupi de Eckhout.....	53
FIGURA 16 – Mulher Tupi com criança de Eckhout.....	53
FIGURA 17 – Homem Negro de Eckhout.....	56
FIGURA 18 – Mulher negra com criança de Eckhout.....	56
FIGURA 19 – Gravura Mulher negra de Zacharias Wagener.....	59
FIGURA 20 – Detalhe da gravura Mulher negra de Zacharias Wagener.....	59
FIGURA 21 – A Mameluca de Eckhout.....	62

FIGURA 22 – O mulato de Eckhout.....	62
FIGURA 23 – Gravura Flora de Crispijn de Passe.....	64
FIGURA 24 – Tapeçaria Gobelin.....	70
FIGURA 25 – Gravura de um Kunstkammer – gabinete de curiosidades.....	73
FIGURA 26 – Fotografia de Niels A. Lützen.....	79
FIGURA 27 – Retrato de Dom Pedro II por Lützen.....	80
FIGURA 28 – O homem negro de Eckhout.....	82
FIGURA 29 – Mulher negra com criança de Eckhout.....	82
FIGURA 30 – O mulato de Eckhout.....	83
FIGURA 31 – Gráfico contendo censo brasileiro de 1872.....	87
FIGURA 32 – Charge francesa de 1810, “La Belle Hottentot”.....	97
FIGURA 33 – Charge brasileira amas de leite negras e babás europeias séc. XIX.....	109
FIGURA 34 – Ilustração de Debret “O Jantar”.....	110
FIGURA 35 – Ilustração de Rugendas “Capoeira”.....	111
FIGURA 36 – Placas proibitivas no prédio do IHGB- RJ.....	112
FIGURA 37– Homem tupi de Lützen.....	114
FIGURA 38 – Detalhe na tela Homem tupi de Lützen.....	115
FIGURA 39 – Mulher tupi de Lützen.....	116
FIGURA 40 – Detalhe Mulher tupi de Lützen.....	117
FIGURA 41 – A Mameluca de Lützen.....	118
FIGURA 42 – Detalhe A Mameluca de Lützen.	120
FIGURA 43 – Detalhe A Mameluca de Eckhout.....	120

FIGURA 44 – Mulher Tapuia de Lützen.....	121
FIGURA 45 – Homem Tapuia de Lützen.....	124
FIGURA 46 – Dança Tapuia de Lützen.....	125
FIGURA 47 – Página da Revista IHGB.....	128
FIGURA 48 – Gráfico sobre a Revista IHGB.....	130
FIGURA 49 – Escultura Indianista de Francisco Emanuel Chaves.....	137

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 CAPÍTULO I - “ALBERT ECKHOUT”: OLHAR DE UM ARTISTA HOLANDÊS SOBRE O BRASIL SEICENTISTA	15
1.2 “PINCÉIS Á POSTO”: OBRA E TÉCNICA DE ALBERT ECKHOUT	27
1.3 NATUREZAS MORTAS	38
1.4 ALEGORIAS DE CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE: OS TUPIS, TAPUYAS, AFRICANOS E MISCIGENADOS DE ECKHOUT	45
1.5 NASSAU RETORNA Á EUROPA: A SÉRIE DE TAPEÇARIAS GOBELIN	68
1.6 DOAÇÃO DE NASSAU Á KUNSTKAMMER REAL	72
1.7 UM IMPERADOR VIAJANTE	76
2. CAPÍTULO II – “NÃO QUISTOS PELA NAÇÃO”: OS AFRICANOS E O MULATO DE ECKHOUT	82
2.1 A FISIONOMIA AFRICANA DO DIABO CRISTÃO	99
2.2 “O BRASIL É UM PAÍS DOENTE”	103
3. CAPÍTULO III – “RETRATOS DE UMA NAÇÃO”: OS TUPIS, TAPUYAS E A MAMELUCA	112
3.1 AS INSTITUIÇÕES IMPERIAIS E A CRISE NO SEGUNDO IMPÉRIO	128
3.2 “Á PROCURA DE UMA IDENTIDADE PARA A NAÇÃO”: O ROMANTISMO INDIANISTA	132
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
FONTES	144
REFERÊNCIAS	144

1. INTRODUÇÃO

O objeto de estudo da presente escrita é analisar a figura identitária nacional brasileira almejada (e a não quista) presente na seleção das obras de Albert Eckhout¹ feita por Dom Pedro II no final do Segundo Reinado (1877-1878). As obras de Eckhout em questão são reproduções de seis quadros do referido artista, realizadas pelo pintor dinamarquês Niels Aagard Lützen² entre os anos de 1877-1878 atendendo um encargo de Dom Pedro II, então Imperador do Brasil.

As seis réplicas realizadas por Lützen foram encomendadas no ano de 1877, durante a visita do Monarca Brasileiro à Dinamarca, depois foram doadas ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro pelo referido Imperador no ano de 1878 e a partir de então se mantiveram conservadas no acervo do referido instituto. Atualmente estão expostas em um Museu, situado no 10º andar do prédio do IHGB, localizado no Rio de Janeiro.

As temáticas das telas de Albert Eckhout são compostas por retratos (diga-se de passagem, composições idealizadas) de indígenas que tiveram contato com a companhia das Índias Ocidentais (1623 - 1647) na região do atual estado do Maranhão no contexto das Invasões Holandesas no Brasil ocorridas na região nordeste do país no século XVII. As composições têm como cenários a fauna, a flora e a geografia e as indumentárias típicas dessas etnias indígenas que habitavam essa parte do território brasileiro.

Durante a análise das seis telas será utilizado uma abordagem cautelosa no sentido de não tratá-las como simples obras fortuitas, mas sim, como obras elencadas e valoradas pela elite cultural brasileira no período, sobre o movimento romântico e as discussões sobre a Identidade brasileira e questões raciais na segunda metade do século XIX.

Na reflexão proposta, será utilizado o método de análise de obras de arte apresentado pelo historiador galês Michael Baxandall³, igualmente, as considerações do historiador Simon Schama sobre memória e paisagem.

¹Albert Eckhout – pintor holandês (Groningen, Países Baixos 1610 -1666).

²Niels Aagaard Lützen (10 de April 1826, Vesterborg - 20 de Setembro de 1890 Copenhage).

³BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Como suporte teórico será aplicado reflexões sobre *Identidade* de Benedict Anderson, bem como, suas discussões sobre *nacionalismo/nacionalidade* presentes em seu livro *Comunidades Imaginadas*⁴. A escolha dos conceitos de Anderson se deu com o objetivo de articular a seleção, a encomenda e a recepção dessas obras de Eckhout com as tentativas de legitimar uma identidade nacional feita pela elite cultural brasileira na segunda parte do séc. XIX.

Para compreendermos melhor a seleção das obras de Eckhout (replicadas por Niels A. Lützen) feitas por Dom Pedro II no acervo do Museu Nacional da Dinamarca e posteriormente a doação dessas seis telas para o IHGB precisamos situar o objeto da presente pesquisa no contexto histórico brasileiro da época.

O período em que as telas foram encomendadas e doadas ao IHGB (final do século XIX) representa um momento muito particular da nossa história, ou seja, o Brasil ainda era um país escravocrata; nesse momento a intelectualidade brasileira ainda debatia amplamente questões relacionadas à identidade e a história do povo brasileiro, temas raciais eram recorrentes, bem como, a Monarquia Brasileira passava por um período de muita impopularidade.

Como meio de resolver esses empasses, Dom Pedro II se lançou em várias políticas de reformulações e investimentos em uma série de instituições que foram criadas pela Coroa ainda na primeira metade do séc. XIX; tudo isso com a intenção de restaurar a imagem da monarquia e controlar as insídias republicanas. Nesse sentido a intelectualidade e os artistas brasileiros, principalmente do IHGB e da Academia de Belas artes foram cooptados para essa série de projetos imperiais e a partir de então diretrizes e normativas surgiram, como modo de nortear o processo de uma escrita histórica brasileira, bem como, de unificar o Brasil e criar uma identidade nacional através de uma história Geral.

Todas essas discussões que aconteciam no Brasil, também estavam inseridas dentro do contexto do movimento romântico, ou seja, movimento de cunho artístico,

⁴ Os conceitos de *Identidade*, *nacionalismo/nacionalidade* são do historiador e cientista político Benedict Anderson (1936 - 2015). ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

literário e filosófico, influenciado principalmente por Johann Wolfgang Von Goethe⁵ que orientava boa parte das discussões no Ocidente do século XIX.

Dentro do espírito do Movimento Romântico era almejado o conhecimento de uma história nacional provinda de tempos longínquos (quase mitológicos) onde os "habitantes" desse passado forneciam as características que representavam suas respectivas nações e povos. Imbuídos por esse espírito romântico os intelectuais brasileiros, reconheceram nos indígenas brasileiros os ancestrais de nosso país (o indígena em questão não era o indígena do séc. XIX e sim um indivíduo idealizado, referente aos primeiros contatos ocorridos na Colonização portuguesa).

A ideia principal da dissertação é estabelecer uma linha que interligue todos os elementos citados anteriormente em uma só proposta de análise, linha esta, nunca traçada até então; justificando dessa forma o interesse e a pertinência da pesquisa. A presente escrita tem o intuito de responder à problemática: Qual é a figura identitária nacional brasileira almejada (e a não quista) presente na seleção das obras de Albert Eckhout feita por Dom Pedro II no final do Segundo Reinado (1877-1878)?.

A dissertação se desenvolverá basicamente em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado de "ALBERT ECKHOUT": Olhar de um artista holandês sobre o Brasil seiscentista discorrerá sobre as obras originais de Eckhout pintadas no Brasil no séc. XVII no contexto das Invasões Holandesas, o caminho que essas obras percorreram depois da expulsão dos holandeses dos domínios brasileiros, sobre a anexação delas ao museu Nacional da Dinamarca, bem como, a encomenda das reproduções dessas obras feita por Dom Pedro II em 1877 e a doação delas pelo referido Imperador ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) no final do séc. XIX.

No segundo capítulo nominado de: "NÃO QUISTOS PELA NAÇÃO": Os africanos e o mulato de Albert Eckhout discorreremos sobre as três obras que foram deixadas de lado na seleção feita por Dom Pedro II em 1877, ou seja, telas de Eckhout representando africanos e um mulato. Nesse tópico discutiremos a situação social dos africanos e afrodescendentes no Brasil oitocentista, bem como, as visões

⁵ Filósofo e literato alemão (1749 -1832).

pejorativas sobre eles advindas do senso comum e da visão Religiosa. Findaremos o referido capítulo abordando as teorias racialistas e as políticas de branqueamento, e a impossibilidade de lugar do negro na sociedade brasileira no final do Segundo Reinado.

Já no terceiro capítulo, intitulado de “RETRATOS DE UMA NAÇÃO”: Os tupis, tapuyas e a mameluca, discorreremos sobre as seis telas de Eckhout representando indígenas e uma mameluca, obras essas, selecionadas por Dom Pedro II para serem reproduzidas na encomenda confiada a Lützen. Articularemos a relação delas com Movimento romântico (Indianista), bem como, o porquê delas terem se tornado interessante aos olhos da intelectualidade da época. O objetivo desse capítulo é apreender essas réplicas não como obras despretensiosas e sim situá-las junto aos forjamentos e coroamentos de ideais contemporâneos ao momento histórico da encomenda/aquisição delas, bem como, relacioná-las as investidas feitas pela intelectualidade brasileira oitocentista no sentido de legitimar uma identidade nacional.

1.1 CAPÍTULO I – “ALBERT ECKHOUT”: O OLHAR DE UM ARTISTA HOLANDÊS SOBRE O BRASIL SEISCENTISTA.

Ao visitar o museu do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro⁶ no Rio de Janeiro é possível observar seis curiosas telas representando indígenas brasileiros e uma mameluca. Essas obras, datadas de 1877, têm como local de origem a cidade de Copenhague na Dinamarca e, ignotas pelo grande público, elas possuem uma história muito mais extensa e complexa do que um olhar menos atento propõe.

Esta afirmação se torna plausível pelo fato de que essas seis telas reproduzidas na segunda metade do séc. XIX por um artista dinamarquês são, na verdade, cópias em escala reduzida de obras pintadas no séc. XVII pelo artista holandês Albert Eckhout durante sua estadia no Brasil. Para compreendermos a relação desse pintor com o Brasil, devemos nos reportar ao território brasileiro seiscentista.

Segundo a obra *Maurício de Nassau: Um administrador controvertido*⁷ de Gunter Weimer, Albert Eckhout foi um dos artistas holandeses, que fez parte da comitiva Artístico-Científica patrocinada pelo Príncipe Maurício de Nassau (1604 - 1679)⁸ no contexto das Invasões Holandesas ocorridas no Nordeste do território Brasileiro no séc. XVII⁹. Essas Invasões iniciadas por volta do ano de 1624 com a posse de Salvador,¹⁰ estenderam-se na forma de vários domínios na costa nordeste do Brasil, chegando a consolidar um governo de 24 anos em Pernambuco a partir de 1630¹¹.

O principal objetivo dessas invasões foi o interesse das Companhias das Índias Ocidentais (em holandês: *West-Indische Compagnie ou WIC*) na produção e comercialização do açúcar e de outras especiarias e riquezas encontradas em território brasileiro. A respeito da criação da WIC, a historiadora Rebecca Parker Brien salienta:

A ocupação do Nordeste do Brasil português por holandeses entre 1624 e 1654 foi, em grande parte, uma iniciativa da WIC. O rico mercador Willem

⁶ O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro é também conhecido pela sigla IHGB.

⁷ WEIMER, Gunter. *Maurício de Nassau: um administrador controvertido*. Porto Alegre: RIHGRS. n.151, p.111-131, dez.2016.

⁸ Maurício de Nassau era filho do conde João VII de Nassau e da Princesa Margarida de Holstein-Sonderburg da dinastia de Brunswick.

⁹ Ibid., p.115.

¹⁰ A invasão holandesa de Salvador ocorreu entre os anos de 1624-1625.

¹¹ Ibid., p.112.

Usselincx¹² fora um dos homens mais importantes entre os que apoiaram inicialmente a criação de uma empresa comercial holandesa para as Índias Ocidentais e a África. Usselincx, um calvinista austero e devoto, imaginou uma organização cuja função principal fosse à criação de colônias no Novo Mundo, especialmente no Brasil, que pudessem usurpar a dominação política e religiosa da Espanha e Portugal, além de fornecer matérias-primas para a Holanda.

Do ponto de vista econômico e político, ressaltamos que a idealização e a forma de administração da WIC foi muito *avant-garde*, visto que representava uma organização privada de comércio externo, de penhor capitalista, protegido pela coroa holandesa¹³.

Entretanto tomar os prósperos domínios portugueses no Nordeste Brasileiro não foi um trabalho fácil; o sucesso holandês veio somente depois de muitas tentativas e fracassos. Usando artimanhas militares e preceitos de dominação criados por Usselincx, finalmente a *West-Indische Compagnie* conseguiu dominar significativos territórios coloniais portugueses, começando por Salvador e depois se estendendo sobre outras capitanias ao longo da costa leste. De acordo com Rebecca Parker, o cultivo da cana-de-açúcar e a exploração dos recursos naturais brasileiros foram a grande aposta da WIC:

O cultivo do açúcar, uma cultura introduzida a partir das Ilhas Canárias, trouxera uma grande prosperidade para os colonos europeus e os comerciantes no Nordeste do Brasil, fazendo com que os diretores da WIC esperassem granjear lucros semelhantes.¹⁴

Após dominar territórios nordeste do Brasil, a Companhia holandesa temia que essas terras fossem novamente recuperadas pela Coroa Portuguesa, pensando nisso, os diretores da Companhia da Índias Ocidentais reuniram-se e começaram a pensar em nomes de liderança para assumir o cargo de assegurar os domínios conquistados e os interesses da organização. Em 1636, o conde alemão Maurício de Nassau- Siegen foi nomeado como primeiro governador-geral da colônia e transferido para o Brasil.

¹² Willem Usselincx (Antuérpia 1567–1647) foi um comerciante flamengo holandês, investidor e diplomata.

¹³ WEIMER, op.cit., p.123.

¹⁴ BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: Visões do paraíso selvagem*. Trad. De Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Capivara, 2010. p.14.

Fig.1



Retrato de Maurício de Nassau- Siegen por Jan de Baan (1668). Óleo sobre a tela 111 x 92.5 cm.

Maurício de Nassau chegou a Pernambuco no ano de 1637. De origem alemã e nobre (conde) seu papel estava intrinsecamente ligado à Companhia das Índias Ocidentais no sentido de disciplinar com pulso militar a administração da mesma, proteger a produção e a comercialização do açúcar produzido, e consolidar o domínio holandês.

Por ser da nobreza, Nassau era uma figura bem conhecida na sociedade holandesa, igualmente, era uma presença constante nos salões neerlandeses mais requintados da época. Advindo de uma formação intelectual protestante, também seguiu carreira militar, iniciada em 1621 a serviço dos países baixos numa empreitada contra a Espanha na Guerra dos Trinta anos.¹⁵ Ainda na juventude

¹⁵ 1618-1648.

obteve o primeiro título militar de “Alferes de Cavalaria”, mais tarde recebeu o título de “Cavaleiro da Ordem de São João” (Ordem germânica ligada à proteção dos preceitos da Reforma Protestante). Por fim, se destacou como estrategista na Campanha militar de Breda¹⁶, rendendo a Nassau o título de capitão no ano de 1626 e coronel em 1629.

Além de se destacar como militar, Nassau também gozava de influentes contatos advindos de sua origem nobre. Ele era um visitante assíduo e bem quisto na corte holandesa de seu primo, o Príncipe Frederik Hendrik em Haia, e suas boas relações, tanto no âmbito real quanto plebeu, faziam que ele fosse o candidato perfeito para o comando da WIC. Ele vendia a imagem que seria imparcial e atenderia da mesma forma os interesses dos investidores privados e os da Coroa Holandesa, além de, por ter servido em campanhas militares, ser um excelente comandante de empreitadas militares na conquista de novos territórios.

Segundo a obra *Albert Eckhout: Visões de um paraíso selvagem*, os diretores da Companhia esperavam com nomeação de Nassau que a imagem dele impusesse forte liderança e a organização que a jovem colônia precisava.¹⁷ Logo que chegou ao Brasil empreendeu uma campanha de expansão dos domínios holandeses através da ocupação de fortalezas e engenhos de açúcar luso-brasileiros.

Outra postura imediata após sua chegada foi à garantia que ele deu aos donos de engenhos que ele proveria os escravos necessários para os trabalhos nas plantações e beneficiamento do açúcar. Com efeito, logo depois desse compromisso firmado, ele se voltou ao continente africano a fim de conseguir a mão-de-obra necessária para a produção do açúcar em escala, igualmente, determinou campanhas militares na costa ocidental africana a fim de conseguir novas possessões de terra e dominar novos engenhos portugueses.¹⁸

Munido de um discurso oficial de tolerância religiosa, o governo Nassoviano no Brasil, ao contrário do cenário político europeu naquele período, tentou criar um clima de liberdade e deu abertura para que católicos romanos, protestantes, judeus etc. imigrassem para a Cidade Maurícia. Como resultado dessa postura, Nassau “apaziguou” os ânimos dos portugueses católicos romanos que optaram em fazer um acordo com WIC e permaneceram com seus engenhos nos domínios

¹⁶ 1625 – Conflito armado para retomar terras tomadas pelos espanhóis nos Países- baixos.

¹⁷ Ibid., p.14.

¹⁸ Idem.

holandeses, igualmente essa postura política incentivou que vários grupos de protestantes europeus imigrassem para cá, bem como, um significativo grupo de judeus que procuravam proteção e liberdade para trabalhar e professar sua fé.

Entretanto, esse discurso oficial de tolerância e liberdade religiosa Nassoviana era bastante diferente na prática. Existia uma clara hierarquia entre as religiões e diferentes restrições entre elas. No topo estava o protestantismo, religião de Maurício de Nassau e de boa parte dos acionistas da Companhia das Índias Ocidentais. Depois delas, os católicos romanos, representados em grande parte pelos donos dos engenhos luso-brasileiros que haviam passado para o lado dos holandeses durante os processos das Invasões. Para os judeus existiam inúmeras regras e restrições, tais como, não construir novas sinagogas sem a autorização do governador, não era permitido converter cristãos, casamentos mistos entre cristãos e judeus eram ilegais, por fim, a população judia não poderia exceder a um terço da população da Cidade Maurícia. No caso dos indígenas e africanos escravizados, a liberdade religiosa pra suas práticas tradicionais eram nulas. Esses dois grupos eram considerados pagãos e necessitavam receber a fé cristã. Sobre a questão indígena Wemer salienta:

A ação missionária entre os índios mostra claramente a concepção de que “índio bom é índio convertido”. Ou seja, a cultura nativa teria de ser obrigatoriamente destruída para que seus integrantes pudessem ser absorvidos pela cultura colonial. Está mais do que demonstrado que está “conversão” representou, em primeira linha, a marginalização dos indígenas.¹⁹

Abstraindo essas discussões a respeito da hierarquia e disposição social na *Mauritsstad*²⁰, em termos gerais é possível afirmar que nesses anos de estadia no Brasil, essas comunidades holandesas, lideradas principalmente pelo Príncipe Maurício Nassau, tornaram-se um poderoso instrumento de povoação e desenvolvimento da agricultura no Nordeste brasileiro. Entretanto, salientamos que os interesses do referido governador ultrapassavam os assuntos limitados somente ao comércio, á agricultura e as campanhas militares. Movido por ambições e um senso estético invejável, Nassau começou a empreender na jovem colônia brasileira uma série de projetos de grande extensão e visibilidade.

¹⁹ WEIMER, op.cit., p.132.

²⁰ Designação holandesa para “Cidade Maurícia”.

Maurício era um homem de caráter erudito e humanista, apaixonado pelas ciências e pelas artes e sua forma de pensar e agir eram fortemente inspirados no vigor do espírito Renascentista que se desenvolveu na Europa a partir do século XV²¹. Sobre a educação de Nassau a antropóloga Mariana Françoze de Campos salienta:

Johan Maurits viveu intensamente dentro de um modelo de corte muito diferente da educação modesta de seu pai, bem como daquelas que encontraria futuramente nas cidades neerlandesas de Leeuwarden e Haia: em Kassel ele conviveu com a prática e mecenato das ciências e das artes numa escala ainda não conhecida nos Países Baixos e que ele tentaria reproduzir mais tarde em sua própria corte no Brasil.²²

Dentro desse espírito, ele incentivou durante seu governo a criação de uma comissão artística científica dentro dos seus domínios a fim de urbanizar as cidades recém-criadas no nordeste brasileiro, desenvolver aparatos para a melhor produção agrícola, bem como, criar imagens tanto escritas quanto pintadas que seriam enviadas para a Europa, no sentido de atrair novos investidores e obter informações estratégicas que corroborariam para a ampliação das áreas invadidas. Nesse sentido Galindo²³ discorre:

[...] tinha em mente acumular um capital de informações privilegiadas de povos e países exóticos que tinham grande valor nas cortes europeias. A tarefa de registrar em imagens o incógnito e misterioso universo do Novo Mundo era tarefa dos artistas que fizeram parte do seu séquito. A informação produzida pela sua comitiva era altamente valorizada como matéria estratégica no contexto expansionista dos Países Baixos.²⁴

Para essa Comissão de Nassau, foram contratados os melhores e mais conceituados artistas, cientistas, teólogos, arquitetos e médicos europeus do período. Destacaram-se nesse grupo nomes como o cientista alemão Willem Piso (1611- 1678), que praticava medicina em Amsterdã e contribuiu na Comissão com o estudo das doenças tropicais; o cartógrafo Cornelis Golijath e o astrônomo saxão Georg Markgraf (1610-1644), o teólogo Caspar Barlaeus (1584 – 1648), o paisagista Frans Post (1612- 1680), o pintor Albert Eckhout, além de um grande número de engenheiros, vidraceiros, entalhadores etc.

²¹ Ibidem, p.121.

²² FRANÇOZO, Mariana de Campos. *De Olinda a Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014. p.75.

²³ Doutor em História pelo Departamento de Línguas e Cultura da América Latina da Leiden University - Países Baixos (2004).

²⁴ GALINDO, Marcos. *Georg Marcgraf, um cientista ao amanhecer do Brasil*. Recife: Manuscritos, 2009. p.157.

Essa comissão não só tinha o objetivo de urbanizar ou prestar assistência profissional qualificada aos holandeses residentes no nordeste brasileiro, ela tinha também como intuito estudar, capturar e compilar o conhecimento sobre a natureza, geografia, bem como sobre as populações indígenas que habitavam os domínios holandeses. Desses relatos sobre o território brasileiro surgiram inúmeras obras, pintadas ou escritas tentando exprimir a riquezas e as exuberâncias da flora, fauna e dos grupos nativos do Novo mundo, como aponta Weimer:

[...] o maior mérito de Nassau (...) teria sido o fato de ter trazido um grande número de sábios para o Brasil, de onde teriam saído os primeiros estudos científicos sobre a América. Entre eles, são os mais citados George Markgraf e Willem Piso, ao lado dos pintores Frans Post e Albert Eckhout.²⁵

Dentre todos os projetos desenvolvidos por Nassau durante sua administração e estadia no Brasil, o que mais repercutiu positivamente e consequentemente ajudou a criar uma aura de intelectualidade e mecenato em torno da figura dele foi certamente o patrocínio dessa comissão Artística-Científica em território brasileiro. Não era algo absolutamente novo naquele período, essa prática era comum em várias regiões da Europa. Talvez o mérito e originalidade de Maurício de Nassau estejam em deslocar essas discussões culturais e profissionais de alto nível para uma colônia em uma sociedade considerada bastante primitiva e geograficamente distante dos grandes circuitos culturais europeus.²⁶

Com a ajuda dos engenheiros e arquitetos vindos dentro da Comissão, Nassau se lançou em uma grande empreitada que contemplava a urbanização, construção de novos prédios e obras públicas de grandes proporções na capital da colônia brasileira. Como parte de um grande projeto, ele fundaria a *Mauritsstad* (cidade Maurícia), cidade totalmente planejada que simbolizaria o triunfo da conquista holandesa e do sucesso da Companhia das Índias Ocidentais, igualmente serviria com um marco de civilização europeia naquele litoral agreste.²⁷

²⁵ WEIMER, Gunter, op.cit., p.115.

²⁶ ALBERTIN, Petronella J. *Arte e ciência no Brasil holandês Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*: um estudo dos desenhos. São Paulo: Revista brasileira de Zoologia, 1985.p. 254.

²⁷ BRIENEN, op.cit., p.14.

Fig.2



Retrato da “Cidade Maurícia” pelo pintor Franz Post em 1657. Óleo sobre a tela 43x86cm.²⁸

Ao contrário das fontes que romantizavam e atribuíam à autoria da cidade como um todo a Maurício de Nassau, pesquisas mais atuais, sugerem que quando o administrador chegou a Pernambuco em inícios de 1637, o bairro do Recife já existia e servia de porto. Seus armazéns já estavam construídos e o arruamento em plenas condições de uso. Se Nassau teve alguma contribuição a este bairro, estes se resumiram em melhoramentos e complementações. Portanto, é equivocada a afirmação de que ele teria criado a cidade como um todo.²⁹ A respeito disso Weimer complementa:

Sua contribuição se centrou na ampliação da cidade, naquilo que foi denominado “Cidade Maurícia” e é constituído pelos atuais bairros de Santo Antônio e São José. Esta área também não era virgem de edificações quando Nassau iniciou suas obras. Antes mesmo da vinda dos holandeses, a ilha já se encontrava parcialmente ocupada, e seus antecessores já haviam edificado alguns fortes, sobre cuja importância e inovações já têm sido discutidas.³⁰

Abstraído essas discussões sobre autoria total ou parcial da “Cidade Maurícia” pelos holandeses, boa parte das várias construções que remetem ao período Nassoviano ainda são visíveis na parte histórica da cidade do Recife. O primeiro elemento a ser destacado é o próprio desenho da planta da cidade, depois

²⁸ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24419/vista-da-cidade-mauricia-e-recife>>. Acesso em: 26 de Jul. 2019.

²⁹ WEIMER, op.cit., p.126.

³⁰ Idem.

as ruas pavimentadas, palácios, igrejas, sinagogas, canais, pontes, museus, jardins (botânico e zoológico) e um observatório astronômico.

Paralelo ao grupo de engenheiros e arquitetos que trabalhavam na urbanização da *Mauritsstad*, o grupo de intelectuais e artistas também estava mergulhado em uma efervescente e profícua produção. Foi durante esse período no Brasil que o astrônomo Georg Markgraf produziu inúmeras obras acerca de seu campo de pesquisa. Como prêmio por sua maestria na comissão, Nassau premiou Markgraf com a construção do primeiro observatório astronômico das Américas.³¹ Infelizmente grande parte de sua obra sobre astronomia escrita no Brasil foi perdida, restando apenas alguns fragmentos escritos em linguagem codificada. Junto do cientista alemão Willem Piso, Markgraf publicou 12 volumes que receberam o nome de “*Historia Naturalis Brasiliae*”, livro este que tratava basicamente de botânica e zoologia.³² Segundo Weimer, esta obra foi ilustrada com mais de 220 gravuras de animais e plantas nativas e dada a sua importância, ela tem sido comparada aos trabalhos de Spix e Marthius realizadas quase duzentos anos mais tarde.³³

Outra obra de destaque na Comissão Artística-Científica foi à produção do cientista Willem Piso, médico de formação que foi contratado a princípio para cuidar exclusivamente da saúde de Nassau. Publicada em quatro volumes, a produção de Piso intitulada de “*De Medicina Brasiliensis*” traz o primeiro estudo no mundo sobre doenças tropicais e o primeiro guia sobre plantas nutritivas desse ecossistema, além de discorrer sobre detalhes sobre o clima e a geografia do nordeste brasileiro.³⁴

Já no campo artístico, o pintor paisagista Frans Post, produziu durante o período que viveu e trabalhou no Brasil cerca de 12 telas e centenas de gravuras representando paisagens coloniais e a vegetação do Brasil. Seus principais temas circulavam entre imagens de centros urbanos, engenhos de cana-de-açúcar, geografia do agreste, bem como, naturezas mortas, animais e plantas.

Outro artista conceituado da comissão foi o pintor holandês Albert Eckhout. Ao contrário de Post, Eckhout se ocupou de representar os habitantes da Brasil e suas especificidades, sua obra vai muito além de pinturas que contemplam paisagens naturais e cenários que enfatizavam a vida colonial. Sobre a produção de Eckhout no Brasil, Weimer salienta:

³¹ Ibid., p.115.

³² Idem.

³³ Ibid., p.116.

³⁴ Idem.

Ela se compunha de três conjuntos de pinturas: dez grandes telas feitas sob encomenda, pretensamente, para decorar o palácio de Vrijburg (Friburgo, em português)) que Nassau construiu na extremidade da ilha de Antônio Vaz, doze naturezas mortas e três retratos de embaixadores negros. Todas estas, num total de 26 unidades³⁵

Além das monumentais telas representando os habitantes do Brasil, Eckhout pintou uma série de naturezas mortas representando plantas, frutas, flores que enalteciam a flora do Brasil, igualmente, pássaros e outros animais típicos da nossa fauna. Esses trabalhos “secundários” de Eckhout, na grande maioria foram feitos em tamanhos pequenos e em geral utilizando as técnicas artísticas que variam entre tinta a óleo e giz pastel sobre papel.

No entanto, todo esse investimento nas ciências e nas artes através da Comissão Artística - Científica custou muito caro a Nassau, visto que a Companhia das Índias considerou seu governo extremamente dispendioso a e por conta disso sua deposição foi aceita no ano de 1642. Naquele momento também surgiram inúmeros rumores de corrupção na administração Nassoviana na colônia brasileira, a respeito dessas denúncias Weimer salienta:

Não devemos esquecer que entre eles também houve baixas. Os progressos econômicos aconteceram a despeito de uma incontável corrupção administrativa, como as cartas de Soler são sobejos testemunhos. Nelas fez graves denúncias dos Conselheiros Coloniais. Textualmente diz que os mesmos são “ratazanas sem polícia. Roem-vos (a Companhia) até os ossos”[...] Sobre os funcionários da Companhia disse que “não há vestígio de temor a Deus; roubam-vos abertamente; vossos armazéns entretém o luxo de vossos funcionários e suas putas... O excesso não pode ser expresso por palavras”. A seus compatriotas chamou de “lixo das Nações da Europa”.³⁶

Com efeito, ele foi dispensado de seu cargo no ano de 1642 e com ordens de regressar a Europa até a primavera de 1643. Apesar de soar mal, essa dispensa não era de toda má, pois, os mesmos opositores que queriam sua destituição prometiam ao referido conde funções de destaque na Europa. Cumprindo a sentença pelo WIC, Maurício de Nassau partiu para a Europa e nunca mais retornou aos domínios holandeses no Brasil, colocando fim ao projeto fundado por ele. Após a deposição do referido governador³⁷, se sucederam inúmeros governantes, estes por sua vez, sem as mesmas habilidades políticas que ele. Como resultado, surgiu

³⁵ Ibid., p.118.

³⁶ Ibid., p. 131-132.

³⁷ A deposição de Nassau ocorreu em 1642, com ordens de regressar a Europa até a primavera de 1643.

um enorme descontentamento por parte dos latifundiários holandeses na colônia, bem como, um enfraquecimento militar frente às investidas portuguesas para retomar esses domínios perdidos décadas antes.

Diante de tamanha pressão, interna e externa, o governo holandês no ano de 1654, perdeu militarmente seus domínios para os colonos portugueses apoiados pela Coroa Portuguesa e pela Coroa Inglesa. Como resultado dessa “reconquista”, os holandeses foram expulsos e perderam todos seus domínios brasileiros.

Como legados desse período sobraram inúmeras obras (pintadas ou escritas) que se espalharam de forma aleatória por vários acervos e museus europeus. Dentro do Brasil, o maior espólio deixado pelos holandeses foi à cidade de Recife. Projetada pelos invasores, ainda preserva os palácios, igrejas, sinagogas, canais, pontes, museus, jardins (botânico e zoológico) e um observatório astronômico que remonta a essa ocupação do século XVII.³⁸

Segundo o livro *Maurício de Nassau e o Brasil holandês: correspondência com os Estados Gerais*,³⁹ a viagem de retorno de Nassau para a Europa foi pomposa e deixou inúmeros relatos. Um desses relatos afirma que o ex-governador deixou o Brasil dentro de uma esquadra de treze naus, transportando uma carga valiosíssima avaliada em 2,6 milhões de florins. Ele desembarcou em 1643 no Porto de Texel (Holanda) trazendo, além de sua coleção de arte, espécimes botânicos, minerais, animais, ademais, uma valiosíssima carga de madeiras raras⁴⁰.

Voltando à Europa, Nassau se instalou em Haia, e passou a residir em um palacete que havia construído antes de sua partida para o Brasil. Durante esse primeiro momento, usufruiu do status de sua administração na colônia brasileira e passou a patrocinar a publicação de obras que os intelectuais que haviam participado da Comissão Artístico- Científica tinham realizadas em terras brasileiras. Nessa série de patrocínios, podemos incluir a publicação dos escritos de Piso e Markgraf *Historia Naturalis Brasiliae* (1648) e o livro *Rerum per Octennium in Brasiliae* de Caspar Barléu (1647).⁴¹

Consta que 1652 entrou para os serviços de Frederico Guilherme I, Príncipe-Eleitor de Brandemburgo. Nesse momento de sua vida, começou a enfrentar sérios

³⁸ Ibid., p.128.

³⁹ GOUVEIA, Fernando da Cruz. *Maurício de Nassau e o Brasil Holandês: Correspondências com os Estados Gerais*. Recife: Editora Universitária, 2006.

⁴⁰ Ibid., p.154.

⁴¹ ALBERTIN, op.cit., p.257.

problemas financeiros e desde então empreendeu uma série de visitas a várias cortes europeias em busca de trabalho e status. Com efeito, sua coleção de arte começou a dissipar-se pela Europa em forma de presentes dados aos diferentes monarcas. Um exemplo dessa afirmação é a coleção de obras de Frans Post e Eckhout que foi desmembrada, distribuída entre as coleções reais do Rei Frederico III da Dinamarca, de Luís XIV da França e de outros nobres da época. Segundo Weimer, a aura de intelectual, exímio administrador e patrono das artes foi meticulosamente forjada pelo próprio Maurício de Nassau:

Certamente o surgimento do mito deve ser debitado nas contas do próprio Nassau. Mal voltou à Holanda, em 1644, Nassau contratou o historiador Caspar van Baerle para escrever um panegírico sobre sua pessoa a partir da documentação que ele havia trazido do Brasil. Mais do que isso, depois pagou a sua publicação que veio a lume em Amsterdã, em 1647, com o pomposo título de *“História dos Feitos Recentemente Praticados Durante Oito Anos no Brasil e Noutras Partes, sob o Governo do Ilustríssimo João Maurício, Conde de Nassau etc., ora Governador de Wesel, Tenente General das Províncias Unidas sob o Príncipe de Orange”*.⁴²

O ex-governador usou durante a escrita de seu panegírico de uma sorte de documentos que havia trazido do Brasil, documentos estes que outros cronistas não tiveram acesso. Igualmente se beneficiou do fato dos burocratas luso-brasileiros terem sido omissos durante suas escritas sobre a rotina das colônias tomadas no nordeste já que (existem pouquíssimas fontes portuguesas mostrando a fundo o que acontecia nas Invasões). Com efeito, a publicação do seu panegírico se tornou por muito tempo a única fonte bibliográfica a respeito de sua personalidade, intelectualidade e o trabalho que desenvolveu no Brasil.

Outro elemento que corroborou para criar o mito a respeito de Nassau foi certamente à dissipação das pinturas de Eckhout e Post pelas coleções de arte das monarquias europeias. Essas obras, em especial as de Albert Eckhout, mexeram por muito tempo com o imaginário europeu, inspiraram padrões artísticos de representação do Brasil e seus habitantes, com a como veremos no próximo capítulo.

⁴² WEIMER, op.cit., p.113.

1.2 : “PINCÉIS Á POSTO”: OBRA E TÉCNICA DE ALBERT ECKHOUT

Apesar do nome do pintor holandês Albert Eckhout soar estranho aos ouvidos do grande público brasileiro, sua obra é inquestionavelmente conhecida através de uma infinidade de imagens/ilustrações que aparecem comumente em nossos livros didáticos para ilustrarem um período da história do Brasil conhecida como Invasões Holandesas.

Em termos gerais, as obras de Albert Eckhout são apresentadas dissociadas de seu nome e legados, igualmente, são tomadas como retratos fidedignos da vida e dos indivíduos que ele pintou no séc. XVII. Nada poderia ser mais ilusório que essa visão, pois, diferentemente do apelo e das respostas prontas que essas pinturas incitam num olhar menos atento, elas foram cuidadosamente construídas e são totalmente munidas de capital simbólico.

Apesar da ilustre carreira artística de Albert Eckhout, da profícua produção de pinturas e da fama que ele alcançou na Europa após o retorno da empreitada desenvolvida no Brasil, pouco se conhece sobre a vida desse pintor antes de ser contratado por Nassau.

Em face da historiografia atual sobre o referido pintor holandês, sabe-se⁴³ que Albert Eckhout nasceu no ano de 1610 na cidade de Gröningen, localizada nos Países Baixos, domínio que pertence a atual Holanda. Os registros sobre sua vida na infância e juventude são extremamente obscuros; as poucas informações que sabemos sobre essas fases de sua vida foram recolhidas de um livro batistério, no qual consta seu nome completo (Albert van der Eckhout), sua cidade de origem e o ano de Nascimento. Outras informações a respeito de Eckhout estariam relacionadas com os laços de parentesco que ele teria com outro artista holandês, chamado Gheert Roeleffs (tio materno). Pelo fato de morarem na mesma cidade e terem laços de sangue, presume-se que Eckhout tenha aprendido o ofício de pintor e tenha trabalhado no ateliê do seu tio Gheert.⁴⁴ Sobre a obscuridade das fontes a respeito da vida de Eckhout, Albertin afirma:

Dos artistas que, com certeza, integraram a comitiva de Maurício de Nassau, de quem menos sabemos é Albert Eckhout. Segundo os escassos

⁴³ Ibid., p.117.

⁴⁴ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes: imaginário do novo mundo*. São Paulo: Metalivros, 1994. v. 1.

e inseguros dados biográficos encontrados sobre sua pessoa, teria nascido em Groningen, aonde também veio a falecer. Nada ainda é conhecido sobre sua obra antes de partida para o Brasil. Ainda não se sabe ao certo como se estabeleceu contato entre Maurício de Nassau e Albert Eckhout. Segundo H. E. Van Gelder é possível que tenham entrado em contato através de Jacob van Campen, que trabalhava nos projetos para construção da Mauritshuis.⁴⁵

No livro *Visões de um Paraíso Selvagem*⁴⁶, a historiadora da arte Rebecca Parker Brienen sugere através de suas pesquisas em documentação civil contemporânea ao artista, que no período que compreende os anos de 1619 á 1628 a família Eckhout passou por vários problemas financeiros.⁴⁷ Essa mesma documentação também registra um grande empréstimo que os pais do artista teriam feito com o tio materno de Eckhout, o pintor Gheert Roeleffs. Parker pressupõe que essa grande soma de dinheiro emprestado, razão da falência da família, poderia ter sido em virtude dos pesados investimentos na educação do jovem artista.⁴⁸

Seguindo as evidências sobre como as guildas de pinturas flamengas educavam os jovens aprendizes de pintores, podemos presumir que Eckhout tenha começado seus estudos na adolescência em uma idade entre 12 a 16 anos. As guildas exigiam dos mestres de pintura um treinamento para os novos artistas de no mínimo três anos, educação que em alguns casos poderia ser estendida até sete anos.⁴⁹ Analisando dados como a idade de Albert e os procedimentos das guildas de pintores flamengos, somos impelidos a pensar que Eckhout teria finalizado seus estudos por volta do ano de 1628 e que a partir do mesmo ano já estaria trabalhando como um profissional independente e estaria se sustentando através da arte, justamente no ano em que ficou órfão.⁵⁰

Os jovens artistas, até atingirem reconhecimento, se submetiam comumente a encomendas e trabalhos em conjunto com ateliês de artistas conceituados. Essas parcerias eram firmadas como um meio facilitado para jovens artistas conseguirem grandes encomendas, bem como, serem inseridos nos grandes círculos culturais e políticos. Enquanto Eckhout era considerado um profissional debutante em

⁴⁵ ALBERTIN, op.cit., p.257.

⁴⁶ BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: Visões do paraíso selvagem*. Trad. De Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

⁴⁷ Ibid., p.25.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Idem.

Amsterdã em 1628, o pintor e arquiteto holandês Jacob Van Campem (1595 - 1657) já gozava de fama e sucesso financeiro.

Muitos historiadores veem na figura de Van Campem a imagem de um possível mestre tardio Eckhout, bem como, supõem que eles poderiam ter trabalhado juntos em inúmeros projetos no ateliê do referido artista. Outra evidência que endossa essa teoria são as nítidas referências que os dois artistas abstraem do trabalho do pintor e desenhista holandês Cornelis van Poelenburgh⁵¹. Seria possível também que a indicação do trabalho de Eckhout para a Comissão Artístico-Científica teria sido feita pelo próprio Van Campem, visto que desenvolveu vários projetos para Nassau, e era uma figura conhecida e frequente nos salões da nobreza de Haia.

Com efeito, o nome do pintor somente começa a figurar massivamente quando consultamos as fontes a respeito de sua viagem ao Brasil e as obras que ele produziu em nosso território. Albert van der Eckhout foi um dos artistas holandeses⁵² que fez parte da comitiva Artística- Científica patrocinada pelo Príncipe Maurício de Nassau (1604 -1679) ⁵³ no contexto das Invasões Holandesas ocorridas no Nordeste do território Brasileiro no séc. XVII⁵⁴. Essas Invasões iniciadas por volta do ano de 1624, primeiramente, com a posse de Salvador,⁵⁵ estenderam-se na forma de vários domínios na costa nordeste do Brasil, chegando a consolidar um governo em 1630 em Pernambuco⁵⁶.

Algumas fontes afirmam, que quando foi contratado para fazer parte da Comissão Holandesa Artístico- Científica, já era um reconhecido pintor, desenhista e ilustrador em Amsterdã⁵⁷. No entanto, indiscutivelmente, foi somente depois de sua participação na comitiva patrocinada por Nassau entre os anos de 1637 -1643 que seu nome e obra se tornaram notáveis na história da arte.

Durante seu trabalho no Brasil dividiu espaço na área de produção artística com o paisagista Frans Post⁵⁸ e a partir daí iniciou uma série de pinturas de grandes proporções e pequenas gravuras representando a fauna, a flora e as comunidades

⁵¹ (Utrecht, 1594 - 1667).

⁵² WEIMER, Gunter. *Maurício de Nassau: um administrador controvertido*. RIHGRS, Porto Alegre. n.151,p.111-131,dez.2016.

⁵³ Maurício de Nassau era filho do conde João VII de Nassau e da Princesa Margarida de Holstein-Sonderburg da dinastia de Brunswick.

⁵⁴ Ibid., p.115.

⁵⁵ A invasão holandesa de Salvador ocorreu entre os anos de 1624-1625.

⁵⁶ Ibid., p.112.

⁵⁷ BELLUZZO, op.cit., p.117.

⁵⁸ Frans Janszoon Post (Leyden, 1612 — Haarlem, 1680). Pintor flamenco.

indígenas que estavam nos domínios holandeses. Salientamos que essa fase da carreira de Eckhout foi marcada por intensa produção artística e é considerada por muitos especialistas em arte como a “fase de ouro” de sua carreira.

Dentro das crônicas e relatos holandeses sobre a Comissão Artístico-Científica de Nassau, figura que entre os 1637 a 1644 Eckhout pintou várias telas, em uma coleção que compõe três conjuntos distintos de pinturas: dez grandes telas feitas sob encomenda, pretensamente, para decorar o Palácio de *Vrijburg*⁵⁹, doze naturezas mortas⁶⁰ e três retratos de embaixadores negros, todas estas, num total de 25 unidades⁶¹. Foi nesse momento de sua carreira que pintou as telas que estão expostas no Museu de Arte da Dinamarca, igualmente, centenas de gravuras, ilustrações e estudos para obras feitas sobre papel⁶².

Após a deposição de Nassau do cargo de governando da colônia holandesa e da ordem de retorno à Europa em 1643, a coleção de pinturas feitas por Eckhout no Brasil foi fragmentada pelo referido ex-governador e dada à coleção de diferentes monarcas europeus. Com efeito, na atualidade, podemos encontrar obras de Eckhout espalhadas em diferentes museus europeus, em especial em acervos dinamarqueses, holandeses, franceses, alemães e poloneses.

Apesar de essas obras estarem dispostas de forma fragmentada e aleatória entre vários museus, um acervo em especial contraria essa ideia de dispersão total e permite que os visitantes contemplem a obra de Eckhout de uma maneira mais ampla e comparada. O acervo em questão é o *Nationalmuseet*, versão contemporânea do antigo Museu Real da Dinamarca, museu que no séc.XVII foi presenteado com as telas que decoravam o palácio de Nassau durante sua estadia no Brasil.

⁵⁹ Palácio de Vrijburg ou Friburgo em português foi um palácio que Nassau construiu na extremidade da ilha de Antônio Vaz, em Recife.

⁶⁰ Gênero de pintura em que se representam coisas ou seres inanimados.

⁶¹ Ibid., p.116.

⁶² Ibid., p.128.

Fig.3



Imagem da galeria que abriga as obras de Eckhout no *Nationalmuseet*. Fonte: site do museu Nacional da Dinamarca.⁶³

Fig.4



Imagem da galeria que abriga as obras de Eckhout no *Nationalmuseet*. Fonte: site do museu Nacional da Dinamarca.⁶⁴

⁶³ Visto em: <https://en.natmus.dk>. Visualização em: 05/05/2019.

⁶⁴ Visto em: <https://en.natmus.dk>. Visualização em: 05/05/2019.

A coleção do *Nationalmuseet* é composta por vinte e uma obras de Eckhout, das quais, doze são naturezas mortas e as outras nove telas são representações etnográficas de habitantes dos domínios holandeses no Brasil. Por ser uma coleção vasta e concentrada em uma só galeria, permite-nos analisar alguns elementos comuns em todas as telas e, igualmente, discorrermos sobre sua técnica e temáticas.

O primeiro elemento a ser notado nas composições é o material das obras, ou seja, todas as telas que estão no Museu Nacional da Dinamarca foram pintadas em telas de linho de trama simples.⁶⁵ Analisando microscopicamente as telas é possível constatar que a densidade da trama nas composições *Dança tapuia*⁶⁶ e nas doze naturezas mortas são de aproximadamente 10 a 13,5 fios por centímetros, enquanto nos retratos as tramas das telas parecem ser mais finas, com números que variam entre 13 a 20 fios por centímetro.⁶⁷ A respeito da trama de linho das telas, o conservador Mads Chr. Christensen, que trabalhou no laboratório de análises do *Nationalmuseet*, salienta:

As tramas não são uniformes o suficiente para determinar quais telas provêm do mesmo rolo, se é que as provêm. A espessura dos fios e a densidade da trama variam um pouco, mas a densidade é, em geral, maior nos retratos do que nas naturezas mortas. O número está todos dentro dos padrões observados em telas de pintores holandeses do século XVII. No exame de pinturas holandesas do período, constata-se que a trama simples é a mais comum e a densidade de 11 a 15 fios por centímetro parece ser típica.⁶⁸

Ainda discorrendo sobre a materialidade das telas, é possível apreender que as telas maiores foram construídas através de uma união de duas longas peças de linho por meio de uma costura vertical. Outro dado interessante sobre essas obras expostas no Museu Nacional da Dinamarca se deve ao fato que, durante as análises das obras pela equipe de conservação, constatou-se que em algum momento da história elas foram recortadas e consequentemente tiveram sua largura reduzida, levando a acreditarem que a largura original delas fosse em torno de 1.90cm.⁶⁹ A

⁶⁵ CHRISTENSEN, Chr. Mads. Investigação técnica sobre as pinturas de Eckhout. In: BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: Visões do paraíso selvagem*. Trad. De Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Capivara, 2010. p.211.

⁶⁶ p.35

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Idem.

respeito das naturezas mortas, Christensen afirma que essa constatação sobre redução do tamanho das telas de Eckhout é difícil de se aplicar a elas, visto que as bordas das obras não são originais e a não possuem pontas de fios aparentes.⁷⁰

As pesquisas laboratoriais também apresentaram algumas informações sobre como Eckhout preparou suas telas, algumas dessas informações ajudaram os pesquisadores do Museu Nacional da Dinamarca entender certos porquês das obras terem chegado ao séc. XXI em excelente estado de conservação. Uma delas foi o fato dele ter preparado suas telas sem uma das várias camadas de fundo que os artistas holandeses do séc. XVII comumente faziam além da exclusão de certos materiais como a cola de coelho⁷¹.

Eckhout teria aplicado o fundo diretamente sobre o tecido de linho da canvas, sem antes ter preparado a superfície com a cola de coelho. Segundo Christensen, essas afirmações podem ser facilmente identificadas em análises microscópicas, quando é possível ver os fios mesclados diretamente na mistura que compõem o fundo da tela. Sem a cola de coelho, as fibras ficaram soltas e tornaram a superfície mais maleável, fato este que pode ter evitado rachaduras e descamação de tinta durante o transporte.⁷²

Outro dado interessante descoberto durante as análises foi que o pintor Frans Post a exemplo de Eckhout também não preparou suas telas com a camada de cola de coelho. Essa descoberta foi revolucionária, visto que, ajudou a endossar as teorias que eles teriam dividido o mesmo ateliê e os mesmos materiais durante os trabalhos no Brasil, igualmente, poderiam ter trabalhado em parceria em algum momento.

Sobre a palheta de cores, Eckhout usou de uma gama de pigmentos provenientes de materiais orgânicos e minerais, bem como, oxidações e mesclas de ingredientes de fontes distintas. O verde utilizado por Eckhout nas composições não é puro; ele é originado de uma mistura entre a azurite (lápiz lazúli macerado) e um pigmento orgânico de cor amarelo obtido através de uma planta holandesa chamada *schietgeel*. Essa receita de verde ficou muito comum entre os pintores do séc. XVII e podemos constatar a presença dela em muitas obras de artistas como Rembrandt,

⁷⁰ Idem.

⁷¹ A cola de coelho é obtida através de extração de uma gordura que fica abaixo da pele do coelho. Extraída em cortumes de beneficiante de couro, essa gordura é higienizada e desidratada. Esse material artístico possui diversas aplicações como selante, preparador de telas, mordente de douração e aglutinante de pigmentos.

⁷² Ibid., p.214.

Rubens e Van Dyck.⁷³ A respeito dos pigmentos que retratam os indivíduos brasileiros pintados por Eckhout, Christensen acrescenta:

As cores terra dos pigmentos que contêm óxido de ferro são usadas, por exemplo, no solo e nas peles escuras. As áreas sombreadas onde estas cores não foram misturadas com o branco de chumbo empalideceram. Isso dá as figuras uma aparência plana e inerte, o que está aparentemente de acordo com o que foi descoberto por outros autores que observaram que o “empalidecimento” resulta numa falta de coesão do aglutinante e é frequentemente encontrado em áreas com camadas de tintas ricas em aglutinante e em pinturas que foram limpas anteriormente.⁷⁴

Em termos gerais, a palheta de Eckhout é rica e não deixa nada a desejar, se comparada com outros artistas europeus do período. Além dos pigmentos citados acima, denotamos a presença do pigmento branco de chumbo (extremamente tóxico), do Vermillion (também chamado de cinábrio, extremamente tóxico, proveniente de uma oxidação de mercúrio) nas representações das penas, flores e roupas; de lacas orgânicas em algumas flores, bem como, a presença da azurite.⁷⁵ O aglutinante usado por Eckhout era um óleo secante, que variava entre quantidades de óleo de linhaça e óleo de nozes.⁷⁶

A assinatura de Eckhout é também outro elemento a ser observado atentamente nas suas obras. Embora nem todas as telas que estão expostas no *Nationalmuseum* estejam assinadas (apenas seis delas foram assinadas pelo artista); a assinatura do referido artista é facilmente reconhecida por sua caligrafia, bem como, pelas informações que são colocadas ao lado do seu nome como podemos observar na figura abaixo:

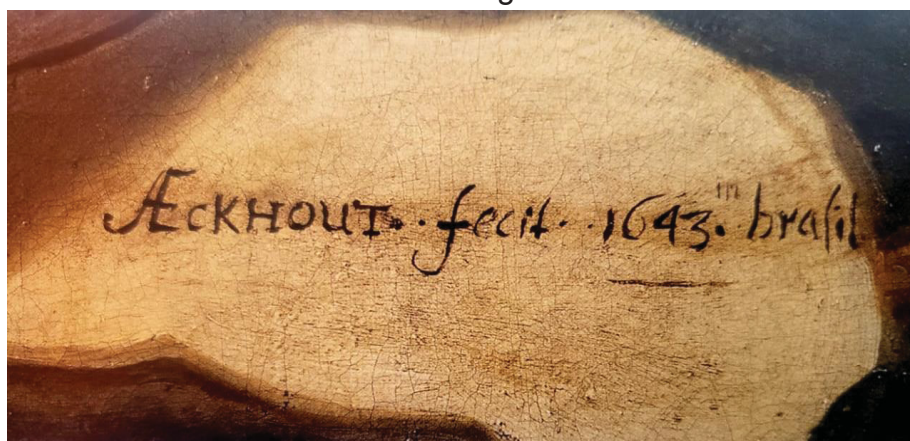
⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Também chamado de Ultramarino esse pigmento era extremamente caro no séc. XVI E XVII. Feito a partir da pedra Lápis Lazúli triturada, esse pigmento era trazido através das rotas marítimas com a Ásia. As reservas estavam localizadas nos atuais território do Paquistão e Afeganistão.

⁷⁶ Idem.

Fig. 5

Assinatura de Albert Eckhout na obra "Homem tupi".⁷⁷

A caligrafia de Eckhout é bastante peculiar, pois podemos observar nela uma mescla de letras com estilos que variam entre formas quadradas e arredondadas. A letra inicial é uma junção entre as letras "A" e "E" fazendo alusão ao primeiro nome do artista ("AE" =Albert Eckhout). Depois do nome do artista, segue-se a palavra *fecit*, expressão proveniente do latim que significa literalmente "feito em", por fim, o ano (os anos variam entre 1641 e 1643 nas obras) e a localização geográfica no Brasil.

De acordo com a catalogação das telas no *Nationalmuseet*, as assinaturas foram realizadas com um pigmento de coloração marrom opaca, igualmente, foram feitas várias análises e foi constatado que as telas não assinadas não passaram por qualquer tipo de processo que tivesse removido as assinaturas acidentalmente como se supunha hipóteses anteriores.⁷⁸

Sobre as inspirações artísticas de Eckhout salientamos que suas composições foram fortemente inspiradas pelos mestres da Renascença italiana, igualmente, por ilustres pintores flamengos. Não raramente as naturezas mortas de Eckhout são comparadas estruturalmente as obras de Caravaggio (como veremos detalhadamente no próximo tópico) pela forma com que ele iluminava e dispunha as frutas, legumes, flores e frutos no cenário. Já a figura humana pintada por Eckhout traz padrões de corpos que lembram em muito o traçado e a anatomia do desenhista e pintor holandês Cornelis van Poelenburgh.⁷⁹

⁷⁷ Ibid., p.217.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ BRIENEN, op.cit., p.24.

Segundo a obra “*Visões de um paraíso selvagem*”, Albert Eckhout teria trazido para a sua empreitada artística no Brasil gravuras com os desenhos de Cornelis van Poelenburgh e se inspirou nos padrões do famoso pintor holandês pra representar seus indígenas, africanos e miscigenados brasileiros. Quando colocamos as gravuras de Poelenburgh ao lado das composições de Eckhout as semelhanças de anatomia e a estética são visivelmente notáveis:

Fig.6



“Mulher tapuia” de Eckhout, 1641.Óleo s/ t 265 X 157⁸⁰.

Fig.7



“Vênus em amor” de Poelenburgh, séc. XVII.35x20cm.⁸¹

Podemos observar através das duas imagens apresentadas, grande semelhança entre a obra “Mulher Tapuia” (Fig.6) de Eckhout e a gravura “Vênus em amor” (Fig.7) de Poelenburgh. A primeira delas se refere à própria posição do corpo, nas duas composições as personagens foram pintadas em posição lateral, levemente ereta, ensejando pouco movimento.

O segundo elemento nessa comparação é a presença de um corpo feminino desnudo e voluptuoso. Tanto a *mulher tapuia*, quanto a *Vênus em amor* possuem nádegas grandes e aparentes, coxas fartas e bem delineadas, igualmente tornozelos finos e graciosos. A posição lateral dos corpos ajuda a esconder a genitália (Mais caso da Vênus, visto que, a mulher tapuia usa um tufo de folhas). O abdômen é

⁸⁰ Visto em: <https://natmus.dk/historisk-viden/verden/syd-og-mellemamerika/eckhout-malerierne/>. Visualização: 06/09/18.

⁸¹ Visto em: <https://www.pinterest.ca/pin/484418503650801415/>. Visualização em: 06/10/2018.

saliente, desproporcional e levemente caído, fazendo moldura a uma protuberante púbis. Por fim, os seios são representados firmes, desproporcionais e situados em uma região mais alta do que uma representação fidedigna da anatomia feminina. Todos esses indícios nas composições de Eckhout fazem com que muitos pesquisadores a exemplo da historiadora Rebecca B. Parker acreditem que realmente as gravuras de Poelenburgh teriam inspirado o referido artista durante sua produção no Brasil.

Como foi citado anteriormente, as vinte e uma telas de Eckhout no *Nationalmuseum* oferecem uma grande oportunidade para analisar as obras do referido pintor de uma forma mais ampla. A respeito dessas impressões e características da obra de Eckhout como um todo, Albertin salienta:

O personagem principal, no centro, é mostrado frontalmente ou em três quartos (3/4). A força vertical da composição é ainda muitas vezes reforçada por árvores que flanqueiam a figura central. Notável é que a linha do horizonte, ao fundo, é mantida baixa. Existe pouca harmonia na composição de espaços entre o primeiro e segundo planos. Do ponto de vista iconográfico, no entanto, parece haver uma conexão entre a figura no primeiro plano no quadro e a cena de fundo.⁸²

Outro aspecto curioso suscitado ao analisar as telas é o caráter mais documental que alegórico. O artista ao retratar os indivíduos brasileiros os destituiu de qualquer tipo de expressão de sentimento ou interação, são representados, em geral de forma extremamente estática.⁸³ O entorno, a fauna, a flora, a indumentária e os utensílios exóticos são claramente levados em consideração durante o processo de criação e, igualmente, são dispostos minuciosamente na pintura, nos remetendo a um estilo de arte de caráter mais etnográfico que ficaria comum no séc. XIX. Perante todas essas evidências, somos levados a acreditar que a importância documentária desses quadros era um dos pilares primordiais que norteavam a encomenda.⁸⁴

Depois de sabermos sobre a vida de Eckhout, sua trajetória artística, contratação pela Comissão artístico-científica de Nassau, técnicas e inspirações, agora faz-se necessário discorrermos sobre as doze naturezas mortas que compõe

⁸²ALBERTIN, op.cit., p.257.

⁸³ Idem.

⁸⁴ Idem.

uma parte importante da coleção de pinturas feitas pelo referido artista durante sua estadia no Brasil.

1.3 AS NATUREZAS MORTAS

Ao visitar coleção de “Eckhouts” no Nationalmuseet na Dinamarca é possível observar uma curiosa série de doze naturezas mortas produzidas por Albert Eckhout durante os anos que trabalhou na Comissão Artístico-científica de Nassau. Diferentemente de uma visão simplista que considera essas imagens meramente ilustrativas e de menor importância quando comparadas com as nove telas que representam os indígenas, africanos e miscigenados brasileiros da coleção, essas doze pinturas são munidas de alto valor simbólico e de evidências que nos ajudam a reconstruir parte do imaginário europeu do séc. XVII e como eles enxergavam o território brasileiro.

A natureza-morta é um gênero de pintura no qual objetos inanimados, como flores, frutas, plantas, vasos, esculturas, entre outros objetos, são representados em uma composição estática, harmoniosa e minuciosamente construída. Uma das principais características dessas composições é ser desprovida de indivíduos e animais vivos e de qualquer alusão a movimento. Ao contrário do que o senso comum pensa, o gênero natureza-morta não é uma criação da idade média ou moderna, e sim, uma forma de representação muito antiga que já era usada em afrescos gregos, etruscos e romanos.

O próprio termo “natureza-morta” permite-nos inúmeras divagações e análises. Quando comparamos o nosso vocábulo em língua portuguesa com versões em outros idiomas, conseguimos apreendê-lo de uma maneira mais ampla. Em língua inglesa o gênero é chamado de “*Still life*” (ainda vive) e em alemão de “*Stilleben*” (vida suspensa) ambas as expressões apresentadas trazem claras referências algo que ainda preserva a vitalidade e, igualmente, insinuam que foi ceifado/colhido momentos antes da representação. O gênero natureza-morta não apresenta humanos e animais vivos, entretanto, podemos encontrar nessas composições vários elementos narrativos que evocam uma história. Quando o artista dispõe sementes, raízes, folhas, flores e frutos de uma mesma planta em um único plano pictórico, ele não só ilustra a planta, como também, conta sua história através dos seus diferentes ciclos e estágios de desenvolvimento na natureza.

As doze telas de Eckhout no estilo natureza-morta do *Nationalmuseum* trazem uma gama de plantas, flores, frutos, raízes e hortaliças naturais de nossa flora, bem como, outras trazidas do exterior e cultivadas em terras brasileiras. Todas as telas que compõem o conjunto medem aproximadamente 91x91 cm e tem como principal característica o fato de serem representadas sobre uma superfície plana de cor acinzentada (poderia ser um parapeito de alguma construção, bem com o tampo de alguma mesa). Todas as doze telas apresentam no último plano a representação de um céu aberto cheio de nuvens, em tonalidades que nos remetem a cenários ensolarados, bem como, de eminente temporal.

Fig. 8



Conjunto com seis naturezas-mortas de Albert Eckhout. Óleo sobre a tela, 91X91. Fonte: VRIES, 2002.⁸⁵

Fig.9



Conjunto com seis naturezas-mortas de Albert Eckhout. Óleo sobre a tela, 91X91. Fonte: VRIES, 2002.⁸⁶

⁸⁵ VRIES, Elly de. Eckhout and the New World. In : *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p.4.

Nenhuma das naturezas-mortas de Eckhout que fazem parte da coleção do Museu Nacional da Dinamarca foi assinada e especula-se que tenham sido realizadas dentro do seu ateliê e não *in loco* como um olhar precipitado poderia sugerir. Alguns pesquisadores, como a exemplo da historiadora norte-americana Rebecca Parker Brienem acreditam que essas telas teriam surgido a partir de uma série de estudos feitos individualmente em papel. O que poderia justificar essa hipótese é o fato de algumas frutas e hortaliças foram pintadas em tamanhos desproporcionais sem levar em conta a escala natural entre os diferentes elementos.⁸⁷Sobre a disposição dos elementos dentro das telas e a luminosidade dentro das composições Brienem salienta:

As frutas e legumes representados se projetam, frequentemente, para além da borda do parapeito e avançam sobre o espaço do espectador. Nessas imagens, a sensação principal de movimento vem das nuvens, as quais parecem se deslocar, mostrando assim alguma diversidade na luz, no aspecto e na cor.⁸⁸

Podemos observar nas naturezas-mortas de Eckhout grande influência do pintor italiano Caravaggio (1571 - 1610) artista que se destacou nesse gênero de representação, bem como, atribuem a ele o pioneirismo de desenvolver esse estilo de pintura na Idade Moderna. Além da disposição harmoniosa dos diferentes frutos, flores, folhas e plantas, outra característica de Caravaggio é a forma com que ele iluminava os objetos dentro de suas telas e o modo que fazia os contrastes de luz e sombras, como podemos observar na obra do pintor a seguir:

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ BRIENEM, op.cit., p.124.

⁸⁸ Idem.

Fig.10



Natureza Morta de Caravaggio de 1605. Óleo sobre a tela 87.2 cm × 135.4 cm.⁸⁹

Além dos aspetos referentes à iluminação direcionada e a disposição cuidadosa dos elementos dentro do plano, podemos identificar na natureza-morta Caravaggio outros detalhes que poderiam ter influenciado Eckhout. A primeira delas se refere ao fato que os frutos e as abóboras do pintor italiano são apoiados em uma superfície rígida, plana que remete a um tampo (madeira/pedra?) espesso e sólido. Outra característica se reporta a evidência que os frutos são apresentados repetidamente e são pintados em diversos ângulos, recurso visual que permite o espectador apreender os objetos de uma maneira mais ampla e explorar detalhes como tamanho, formato e pequenas peculiaridades da anatomia de cada um deles.

Por fim, constatamos que alguns frutos/frutas estão cortados e mostram seu conteúdo interior; esses cortes revelam elementos simbólicos que nos remetem a uma história natural de cada planta, com seus diversos ciclos naturais de desenvolvimento e frutificação. Partindo dessa divagação, podemos entender os cortes também, como produtos da cultura e indícios da ação do homem sobre a natureza. Essa última característica da obra de Caravaggio pode ser facilmente identificada em várias naturezas mortas de Eckhout, a exemplo da imagem a seguir representando raízes de mandioca:

⁸⁹ Visto em: <https://www.caravaggiogallery.com>. Visulaização em : 12/05/19.

Fig. 11



Natureza morta "Mandioca" - Albert Eckhout. Óleo sobre a tela, 91X91. Fonte: VRIES, 2002.⁹⁰

A obra *natureza morta com mandioca* é um grande exemplo desse elemento narrativo presente nas naturezas mortas de Albert Eckhout. A obra acima traz a imagem do tubérculo sul-americano em seus mais variados ciclos, que vão desde sua plantação, desenvolvimento da planta (folhas), maturação e colheita. Esse recurso narrativo pictórico é utilizado massivamente pelo referido artista também nas outras telas do conjunto exposto no *Nationalmuseet*, essas por sua vez, usando como modelos abacaxis, melancias, melões, abóboras, cocos, cupuaçus, goiabas, cabaças entre outros frutos/frutas.

Quando analisamos as doze telas minuciosamente, identificamos uma infinidade de plantas, frutos, frutas e hortaliças das mais variadas partes do mundo que eram cultivadas nos jardins e hortas da *Mauritsstad*. Nas composições é possível visualizar uma gama de plantas alimentícias provindas da África, Europa,

⁹⁰ VRIES, Elly de. Eckhout and the New World. In : *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p.4.

Ásia e outras nativas da América do Sul, a respeito desse cultivo diversificado na *Cidade Maurícia*, Rebecca Parker Brien⁹¹ salienta:

Os relatos [...] descrevem uma fileira de coqueiros bem como árvores frutíferas introduzidas no Brasil, entre as quais laranjeiras, limoeiros e figueiras. A flora nativa brasileira estava presente naqueles jardins em mamoeiros, cabaceiras e cajueiros, enquanto a África era representada pelo amendoim e a melancia. Além das plantas europeias, também havia nas propriedades de Maurício de Nassau a banana – uma fruta do sudeste asiático descoberta na África Ocidental no séc. XV, cuja introdução na América do Sul é atribuída a missionários espanhóis.⁹²

As plantas representadas por Eckhout nas suas composições eram cultivadas em diferentes jardins espalhados pela *Mauritsstad* de Nassau. A criação e o cultivo desses enormes jardins/hortos não era algo relativamente original, visto que, essa prática tinha se tornado febre entre as monarquias europeias no séc. XVI. Em seu trabalho sobre as origens do ambientalismo, Richard Grove argumenta que esses jardins botânicos no período “adquiriram um significado de símbolos de um poder económico capaz de alcançar e de intervir em todo mundo biológico”.⁹³ Um exemplo de jardim famoso no período, pode ser encontrado nos relatos sobre um gigantesco jardim/horto criado pelo rei Luís XIV em Versalhes, bem como o poderio político, cultural e social que essa criação suscitava em seus domínios.

Esses jardins de Nassau representados através dos frutos/frutas, além de alimentarem e embelezarem a *Mauritsstad*, também serviam como laboratórios ao ar livre para os estudos dos botânicos e cientistas que visitavam a cidade. A exemplo do zoológico criado pelo referido governador, esses lugares condensavam microcosmos da flora brasileira e tornavam possível a visualização de espécimes selvagens sem que os pesquisadores precisassem adentrar a mata fechada dos sertões. Finalizando, poderíamos entender as naturezas mortas de Eckhout como composições extremamente ricas e dotadas de grande caráter civilizatório, pois, ao mesclar plantas dos diversos continentes com a exótica e caótica flora brasileira, os

⁹¹ Ibid., p.124.

⁹² Idem.

⁹³ GROVE, H. Richard. *Green Imperialism: colonial expansion, tropical island edens and the origins of environmentalism, 1600-1860*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

colonizadores tentaram exprimir domínio sobre a natureza de suas invasões e, igualmente, tentaram subjuga-la visivelmente aos valores da cultura holandesa.⁹⁴

1.4 ALEGORIAS DE CIVILIZAÇÃO E BÁRBARIE: OS TUPIS, TAPUYAS, AFRICANOS E MISCIGENADOS DE ECKHOUT

As outras nove telas que fazem conjunto com as naturezas mortas expostas no Museu Nacional da Dinamarca foram pintadas por Eckhout em território brasileiro e também sob o mecenato de Nassau. Essas obras, de medidas monumentais, trazem mesmo que de forma alegórica alguns detalhes que ajudam a reconstruir um panorama sobre os indivíduos que habitavam o Brasil no séc. XVII. Produzidas pretensamente para decorar o Palácio de *Vrijburg*, as temáticas desses quadros são compostas por cinco retratos idealizados de indígenas que tiveram contato com a companhia das Índias Ocidentais na região do atual estado do Maranhão, bem como de dois africanos, uma mameluca e um mulato.

Para obtermos uma melhor compreensão durante a presente escrita, dividiremos as nove telas em três categorias diferentes de análise. A primeira se aterá às cinco telas representando indígenas brasileiros; em um segundo momento abordaremos as telas que retratam os dois africanos e, por fim, discorreremos sobre os miscigenados representados pelas figuras da mameluca e do mulato.

O objetivo do presente tópico é apresentar as nove obras, abordar elementos estruturais nessas composições, divagar sobre o propósito delas, inquirir sobre quem seriam esses indivíduos retratados por Eckhout, analisar a forma com que os indivíduos foram retratados, interpelar o status social de cada uma das categorias e apreender um pouco sobre o imaginário holandês acerca das pessoas que viviam em seus domínios coloniais na América do Sul.

Os termos *Tapuya* e *Tupi* aparecerem com grande frequência em nossa literatura, por meio de romances, poemas, epopeias, narrativas, e em pesquisas acadêmicas para nomear os grupos indígenas que estabeleceram os primeiros contatos com os colonizadores europeus em território brasileiro no séc. XVI. A grande contradição no uso desses termos é que, apesar de soarem familiares e de

⁹⁴ BRIENEN, op.cit., p. 59.

serem de conhecimento público, são expressões generalistas, limitadas e até mesmo preconceituosas criadas a partir do olhar do colonizador.

Quando analisamos a história indígena brasileira a fundo e averiguamos a existência de centenas de etnias indígenas e milhares idiomas diferentes dentro das mais diversas comunidades nativas que habitavam o território brasileiro antes do “descobrimento”, constatamos quão generalista foi comportar essas culturas e povos dentro de duas categorias (*Tupis e Tapuyas*). Por impossibilidade, ou, desleixo de tentar compreendê-los, os colonizadores seiscentistas e setecentistas se reportavam em suas obras (escritas e pintadas) usando somente esses dois termos e, dessa forma, criaram uma extensa produção que inspirou, educou e perpetuou em gerações posteriores essa visão genérica sobre nossos indígenas.

Partindo dessas divagações sobre os termos *tapuya* e *tupi*, também levando em consideração aspectos da historiografia atual sobre o tema, consideraremos os dois termos como construções pensadas a partir da ótica colonizadora, não significando que eram realmente as denominações usadas por essas etnias indígenas para se identificarem. O emprego desses nomes na presente escrita se justifica por serem títulos das telas pintadas por Eckhout, nomes estes que teriam sido dados pelo próprio Nassau.

As obras “*Homem Tapuya*” e “*Mulher Tapuya*” e “*Dança Tapuya*” de Eckhout, foram pintadas por Eckhout durante sua empreitada artística no Brasil, bem como, têm como principais características serem executadas na técnica óleo e possuírem medidas monumentais - “*Homem Tapuya*” (266 x 159 cm), “*Mulher Tapuya*” (266 x 159 cm) e “*Dança Tapuia*” (168 x 294 cm):

Fig. 12



"Homem Tapuia", Albert Eckhout. 266x159cm.⁹⁵

Fig. 13



"Mulher Tapuia", Albert Eckhout. 266x159cm.⁹⁶

Fig. 14



"Dança Tapuia", Albert Eckhout. 168x294cm.⁹⁷

⁹⁵ VRIES, Elly de. Eckhout and the New World. In : *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p.11.

⁹⁶ Ibid., p.12.

Apesar de não sabermos exatamente qual era a etnia a qual pertenciam os indivíduos retratados alegoricamente por Eckhout nas três obras, a historiadora dinamarquesa Inge Schjellerup⁹⁸ supõe que os “*Tapuyas*” pintados poderiam ser uma representação de uma antiga etnia indígena extinta no séc. XVII chamada de *Tarairiú ou Otxucaiana*. De acordo com a literatura científica sobre os *tarairiús*, esse povo habitava a região Nordeste⁹⁹ do Brasil, em regiões que hoje correspondem aos atuais estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. A respeito do idioma, é sabido que essas comunidades falavam um idioma distinto das outras etnias presentes naquela região (naquele período) e provavelmente estariam afiliados ao tronco linguístico macro-jê ao lado dos *cariris*.¹⁰⁰

Na tela “*homem tapuia*” apreendemos a figura de um indígena vestido ao estilo de sua etnia, usando um cocar de penas multicoloridas, adereços na cintura e nos pés, bem como um amarrilho em sua genitália. A face é adornada por dois ornamentos que atravessam suas bochechas, bem como um enfeite de pedra escura que é fixado no lábio inferior através de uma perfuração. Nas mãos ele traz quatro grandes flechas, igualmente, um propulsor e uma borduna¹⁰¹ de madeira. A paisagem é rica em natureza selvagem e, para realçar esse aspecto, Eckhout pintou uma infinidade de plantas de mata fachada, animais peçonhentos (representados pela serpente morta aos pés do indígena e a enorme aranha caranguejeira). Toda a imagem é trabalhada para remeter-nos a iconografia de um guerreiro, aspecto esse reforçado pela presença de um grupo de indígenas fazendo alusão à guerra no segundo plano.

A segunda tela do conjunto chamada “*Mulher Tapuya*” traz a imagem de uma indígena seminua, com um corpo rico em formas voluptuosas, trajando um tufo de folhas em sua região genital. O cabelo da mulher indígena é escuro e tem um corte bem peculiar que termina na altura dos outros. Ao contrário do “*Homem Tapuya*” a “*mulher Tapuya*” não traz adereços no rosto, bem como, seu semblante é pacífico e inerte. O que chama a atenção na composição são os elementos que remetem a um

⁹⁷ Ibid., p.13.

⁹⁸ SCHJELLERUP, Inge. *Quem eram eles? Povos nativos nas pinturas: Tupinambás e Tarairiús*. IN: *Albert Eckhout 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p.133.

⁹⁹ A região Nordeste no séc.XVII era chamada de Norte. O termo Nordeste foi usado no texto pensando no melhor entendimento por parte do leitor, levando em consideração a atual geografia do Brasil

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Borduna é uma arma da cultura bélica indígena. Ao contrário o arco e flecha que tinha também finalidade de ferramenta na vida diária, a borduna se destinava unicamente para a guerra.

ritual antropofágico representado através de um pedaço de braço humano que ela segura e parte de perna que ela carrega junto de outros utensílios domésticos dentro de um cesto de palha atrelado a sua cabeça por uma faixa. A paisagem da composição “*Mulher Tapuya*” também nos remete a um cenário dos sertões, com presença de plantas selvagens e de um cachorro do mato bebendo água em um córrego localizado aos pés da personagem.

Na terceira tela com temática “*Tapuya*” é intitulada de “*Dança Tapuya*”, ao contrário das duas telas apresentadas anteriormente, essa ilustra um grupo de indígenas dançando em algum tipo cerimonial. No total foram pintados dez personagens, dos quais oito indivíduos são homens e duas são mulheres. A cena evoca toda uma referência a movimento, característica esta que faz essa tela em particular se distinguir da visão extremamente estática das demais obras da coleção. Na composição os oito homens armados com suas flechas e bordunas dançam de mãos erguidas, enquanto as duas mulheres observam a cena e parecem estarem cochichando entre si. O cenário é retratado ao ar livre, com a presença de palmeiras e cajueiros, a fauna é representada unicamente pela aparição de um tatu em uma das extremidades inferiores da tela.

De acordo com Schjellerup, o português Gabriel Soares de Sousa¹⁰² foi um dos primeiros cronistas a usar o termo “*Tapuya*” (existem outras grafias para esse nome, como por exemplo: tapuia, tapüya, tapooeijer e tapoye) em seus escritos que remontam ao ano de 1587; também é atribuído a ele a origem da generalização e da organização de diversas etnias indígenas sobre esse mesmo nome.¹⁰³ A própria origem do nome “*Tapuya*” é algo curioso, ao que se consta, foi dado pelos seus rivais “*tupis*” e significa literalmente “aquele que não é tupi”, “forasteiro” ou “inimigo”.¹⁰⁴

Seguindo essa lógica de Schjellerup poderíamos compreender o termo “*Tapuya*” como uma construção através da condensação de várias etnias de não falantes de tupi sob uma só nomenclatura, estes por sua vez, descritos de forma pejorativa, como se eles fossem uma antítese má frente aos *tupis*. Segundo a pesquisadora, na década de 1960, o antropólogo Robert Lowrie considerou a expressão “*Tapuya*” como um termo “guarda-chuva” cheio de generalizações e

¹⁰² (Portugal, década de 1540 — Bahia, 1591) foi um agricultor e empresário português, e um estudioso e historiador do Brasil.

¹⁰³ Ibid., p.141.

¹⁰⁴ Idem.

munido de caráter injurioso, e recomendou que o termo fosse eliminado do vocabulário acadêmico.¹⁰⁵

Considerando as teorias que os “*Tapuyas*” representados por Eckhout em suas telas seriam da etnia *Tarairiú*, podemos traçar alguns paralelos entre os costumes desse povo com algumas evidências presentes nas composições. A primeira delas diz respeito aos elementos nas três telas que remetem a indivíduos hostis que viviam nos sertões em ambiente selvagem. As plantas, os animais e até mesmo a postura dos personagens retratados remetem a um grupo que ainda permanecia incivilizado (baseando-se em padrões em europeus) e que representava resistência e pavor nos colonizadores. As armas, a bravura, bem como a preparação para uma eminente guerra, confere a imagem desses indivíduos a aura de guerreiros, igualmente, de antítese a docilidade e pacificidade representada pelos *tupis*. Essa visão guerreira sobre os “*Tapuyas*” se assemelha em muito com os relatos holandeses sobre os *tarairiús* no séc. XVII em que são retratados como ferozes e de difícil integração ao estilo europeu de civilização.

Sabe-se que os *tarairiús* representaram por muito tempo um grande obstáculo para a dominação dos territórios do Nordeste no séc. XVII, como podemos observar em inúmeros relatos portugueses e holandeses. Essa etnia era tão guerreira que para os holandeses conseguirem ter sucesso em suas empreitadas de colonização, eles tiveram que raptar e levar para a Holanda alguns *tarairiús*, como forma de obter informações militares úteis (localização de comunidades indígenas, treinamento como intérpretes em campanhas seguintes etc.).¹⁰⁶ Aos poucos essa comunidade, através de acordos, se aproximou da Mauritsstad e num segundo momento passaram até a dividir campanhas militares a lado dos holandeses contra os portugueses auxiliados pelos *tupis*.

A segunda evidencia nas telas é a apologia ao antropofagismo, mais precisamente na tela “*Mulher Tapuya*” em que a personagem é representada segurando um pedaço de um braço, igualmente carregando parte de que seria uma perna em seu cesto junto de utensílios domésticos. Sabe-se que os *tarairiús* praticavam o canibalismo ritual aliado as cerimônias fúnebres, ao contrário de outras etnias indígenas brasileiras, eles não consumiam a carne de indivíduos estranhos à comunidade e sim dos próprios membros da comunidade, sobre essa forma de

¹⁰⁵ BRIENEN, op.cit., p. 87.

¹⁰⁶ SCHJELLERUP, op.cit., p. 142.

endocanibalismo dos *tarairiús* Schjellerup (Schmalkalden 1642 in Jost 1993) discorre:

Quando as mulheres dão a luz a seus filhos, elas cortam o cordão umbilical com uma concha afiada. Elas então assam o cordão e comem juntas. Se a criança nascer morta, essa também será consumida e elas dizem não poder guardar a criança de forma melhor. Quando alguém morre o xamã corta fora sua cabeça e os diferentes membros. As mulheres e os homens podiam ter varias mulheres e amigos mais próximos choram e lamentam o corpo e assam as partes cortadas. Eles sentam juntos e cada um então pede um pedaço, e como nada deve sobrar, as mulheres mais idosas roem os ossos com seus dentes. Esses ossos são guardados para um grande banquete, onde são queimados e transformados em cinzas as quais são misturadas na bebida que é consumida. Isso não acontece por motivo de vingança, mas por razão do grande amor que eles têm pelos mortos e eles demonstram dessa forma.¹⁰⁷

Através da explicação sobre o canibalismo ritual praticado pelos *tarairiús* somos impelidos a observar a figura da “Mulher Tapuya” de outra forma, ou seja, a figura de alguém que perdeu um ente querido e no momento em que foi representada estava participando da cerimonia fúnebre do mesmo. Se observarmos a tela sobre esse viés, poderíamos entender seu olhar sereno e pacífico, igualmente, o porquê da representação canibal não ter feições horríficas como nas obras retratadas por artistas europeus anteriores.

A última evidência pode ser encontrada na configuração da dança indígena representada na tela “*Dança Tapuya*”. De acordo com Inge Schjellerup, baseada em relatos holandeses do séc. XVII, a tela em questão poderia estar narrando uma importante festa anual dos *tarairiús*. Segundo a mesma pesquisadora, a comemoração tarairiú que era realizada em honra da Constelação Ursa Maior durava em média três dias e era regada por uma fartura de comidas, bebidas e variadas danças.¹⁰⁸

De acordo com Chicangana - Bayona, a obra “*Dança Tapuia*” foi à obra que mais impactou os expectadores europeus quando as telas de Eckhout foram expostas na Holanda após o retorno de Nassau a Holanda.¹⁰⁹ Segundo ele porque a dança era reprovada pelo calvinismo e a quebra dos padrões renascentistas fazia com que a pintura não fosse aceita. Sobre essa conotação negativa das telas, o historiador escocês Peter Manson discorre:

¹⁰⁷ Ibid., p.144.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ CHICANGANA-BAYONA, op.cit., p.602.

[...] havia muitos elementos nesta pintura para que os observadores europeus desaprovassem. A dança foi mal-entendida por calvinistas e outros na Holanda no século XVII, apesar dos precedentes fornecidos pelos gregos e os exemplos bíblicos de Miriam e David. A nudez das duas mulheres à beira da pintura trazia uma conotação negativa semelhante, lembrando a nudez das representações de bruxas por artistas como Hans Baldung Grier e Dürer.¹¹⁰

Apesar do estranhamento e a desaprovação inicial da obra “*Dança Tapuya*,” Chicangana – Bayona ressalta que esse choque pela exposição referida tela também serviu para romper alguns dos esquemas de beleza convencionais na sociedade europeia da época. As Imagens de Eckhout quebraram convenções e fórmulas esquemáticas, substituindo-as por novas representações, sendo copiadas, transformadas e adaptadas por outros artistas europeus que viriam retratar grupos indígenas no futuro.¹¹¹

Sobre os *tarairiús* no séc.XVII, sabe-se que Maurício de Nassau após assinar inúmeros acordos com a etnia e depois de dividirem inúmeras campanhas militares contra os portugueses, achou que seria possível assimila-los harmoniosamente a população colonial; consta que ele teria levado algumas comissões de líderes *tarairiús* para a Holanda a fim de legitimar os direitos e a liberdade desse povo na Mauritsstad.¹¹² Contudo, após, a expulsão dos holandeses, os *tarairiús* teriam se tornado novamente hostis aos portugueses e a etnia teria sido quase aniquilada em conflito com colonos ibéricos no ano de 1666; sobrando alguns descendentes que foram massivamente absorvidos pelas reduções jesuíticas.

Faz-se necessário discorrermos sobre outras duas telas da coleção, essas por sua vez, intituladas de “*Homem Tupi*” (267 x 159 cm) e “*Mulher Tupi com criança*” (265 x 160):

¹¹⁰ MANSON, Peter. *Infelicities: Representation of the Exotic*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2009. p.60

¹¹¹ CHICANGANA-BAYONA, op.cit., p.602.

¹¹² SCHJELLERUP, Inge. *Quem eram eles? Povos nativos nas pinturas: Tupinambás e Tarairius*. IN: *Albert Eckhout 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p.142.

Fig. 15



"Homem tupi", Albert Eckhout. Óleo Sobre a tela 265x160cm¹¹³.

Fig.16



"Mulher tupi com criança", Albert Eckhout. Óleo Sobre a tela 265x160cm.¹¹⁴

A exemplo dos *"Tapuyas"* pintados por Eckhout, à nomenclatura da etnia *"Tupi"* representada nas telas *"Homem Tupi"* e *"Mulher Tupi com criança"* também pode ser contestada. Os *"tupis"* encontrados nos relatos dos colonizadores são provindos de um termo genérico que abarcava diferentes povos que tinha por única semelhança a descendência do tronco linguístico indígena *Tupi-guarani*.

Esse tronco linguístico teria surgido a milhares de anos nos vales do Rio Xingu e Madeira localizados no atual estado do Amazonas. Esses diferentes grupos teriam migrado perto do primeiro século D.C. por um corredor migratório que atravessava os territórios do Mato-Grosso e Mato Grosso do Sul e que se estendia até as atuais terras do Paraguai. Por volta do ano 1000 D.C teriam saído desses territórios no oeste e caminhado até o litoral brasileiro. De acordo com Schjellerup,

¹¹³ Visto em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14528/indio-tupi>. Visulaização em : 02/08/18.

¹¹⁴ Visto em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14526/india-tupi>. Visulaização em : 02/08/18.

esses povos se dividiram com o tempo em tribos menores e foram se dividindo em vários subgrupos que por sua vez, começaram a lutar uns contra os outros.¹¹⁵

Com efeito, quando os portugueses aportaram aqui em 1500, esses diferentes povos tinham recém se estabelecido nas áreas litorâneas brasileiras, bem como, tinham empurrado tribos inimigas (a exemplo dos *tarairiús*) para os sertões do Norte e Nordeste. Sendo assim, a palavra “*tupi*” que na maioria dos idiomas de tronco linguístico *tupi-guarani* significa “família”, foi empregado pelos colonizadores para designar centenas de povos diferentes como: tupinambás, potiguaras, guaranis, caiouás, nhandevas, embiás, carijós, mbyás, temiminós, tupiniquins, tabajaras, caetés, avá-canoeiros, maués, apiacás, camaiurás, xetás, guajajaras, parintintins, jurunas, cinta-largas, mundurucus, assurinins, entre outros.¹¹⁶

Na tela “*Homem tupi*” de Eckhout pode apreender a figura de um indígena descalço, trajando um calção de pano europeu munido de um arco e flechas. Seu semblante é pacífico e seu olhar é distante, sua posição é relaxada e perfeitamente construída, como se o indígena tivesse posado para o artista. No cós do seu calção, o homem leva uma faca em estilo europeu, bem como na parte inferior da tela visualizamos raízes de mandioca cortadas ao meio, possivelmente feitas pela faca que ele porta. Observamos no cenário uma natureza de várzea, com a presença de um pé de mandioca e raízes recém-plantadas, igualmente no segundo plano visualizamos alguns indivíduos tomando banho no rio e conduzindo uma pequena embarcação.

Já na obra “*Mulher Tupi com criança*” uma mulher indígena é retratada seminua usando um saiote e cabelos traçados. Em um dos braços carrega uma criança de no máximo dois anos e um recipiente de cabaça que provavelmente estaria cheio de água; com a outra mão, apoia um cesto de palha em sua cabeça, dentro referido cesto, visualizamos vários utensílios domésticos como: uma cuia, uma rede, uma esteira entre outros objetos de difícil identificação. Tanto a mulher quanto a criança olham fixamente no espectador, com docilidade e atenção, remetendo-nos a uma cena de interrupção da intimidade entre uma mãe e seu bebê. O cenário em que a “*Mulher Tupi com criança*” é caracterizado por plantas domesticadas, bem como a presença de trabalhadores que aparecem em planos secundários trabalhando em frente ao que seria uma casa colonial holandesa.

¹¹⁵ Ibidem, p135.

¹¹⁶ Ibidem, p.134.

Chicangana-Bayona afirma que os elementos contidos nas indumentárias e na paisagem em torno do “*Índio Tupi*” e “*Índia Tupi com criança*” corroboram para uma leitura que os dois indígenas retratados já estavam inseridos em uma proposta europeia de civilidade, ao contrário das composições “*Homem Tapuya*” e “*Mulher Tapuya*”.¹¹⁷ Sobre esses aspectos o mesmo autor salienta:

[...] por sua vez, ao comparar o casal de índios tupi e tapuia, nota-se claramente o contraste entre eles. Contraste inerente tanto nas figuras representadas, como na paisagem em que estes são inseridos. Nos fundos do casal Tapuia a paisagem é mais primitiva, rústica e agreste, sendo acompanhados de animais peçonhentos, enquanto que o casal Tupi está inserido em uma paisagem doméstica, modificada pelo homem europeu: plantação ordenada e prosperidade agrícola.¹¹⁸

Além da língua, podemos encontrar outras características comuns na maioria desses povos de origem do tronco *tupi-guarani*. Uma delas é o desenvolvimento de várias técnicas de cultivo e práticas agrícolas de policultura. Sabe-se que teriam ensinado os colonizadores europeus como cultivar as terras brasileiras, bem como, é atribuído a esses povos a técnica agrícola chamada de “corte-queimada” em que as árvores de grande porte são derrubadas e retiradas de uma determinada área, por seguinte, a vegetação restante é incendiada e após ficar algum tempo descansando, esse terreno estará pronto para receber o plantio. Aplicando diversas formas de cultura, esses povos do tronco *tupi-guarani* desenvolveram o plantio de uma variedade de espécies de milho, batata-doce, mandioca, abóbora, amendoins, além de uma infinidade de especiarias e plantas medicinais.

Servindo-se da aptidão desses grupos indígenas para a agricultura, os colonizadores começaram a explorar a mão-de-obra desses indivíduos em suas plantações de açúcar, através de trocas de empreitadas de trabalho por objetos como facas, miçangas de vidro, espelhos e outras ferramentas de ferro. Por conta dessa aproximação e dos vários acordos firmados entre eles e os colonizadores, esses grupos indígenas litorâneos se tornaram mais favoráveis aos interesses dos europeus, bem como, esse contato mais próximo fez com que muitas uniões acontecessem, igualmente, que muitos deles se tornassem cristãos.

¹¹⁷CHICANGANA-BAYONA, op.cit., p.593.

¹¹⁸ Ibid., p.595.

Dando sequência, apresentaremos as obras *“Homem Negro”* (264 x 162 cm) e *“Mulher Negra”* (267 x 178 cm), com o intuito de identificarmos o conteúdo das composições, igualmente, discorrermos sobre quem seriam esses indivíduos e qual era o papel que eles desempenhavam dentro da sociedade Nassoviana:

Fig. 17



“Homem negro”, Albert Eckhout. 264x162cm.¹¹⁹

Fig.18



“Mulher negra”, Albert Eckhout. 267x178cm.¹²⁰

Na tela *“Homem Negro”* de Eckhout apreendemos a figura de um homem africano, de cabelos de encaracolados, trajando uma tanga de algodão azul em uma posição ereta e apreensiva. Ele porta junto a sua tanga na altura da cintura uma grande espada guardada em uma bainha revestida de pele de arraia ricamente adornada por peças de ouro, conchas e longas mechas de pelo de vaca. Nas costas ele carrega lanças de madeira com pontas de metal serrilhadas e segura erguida em uma das mãos um longo dardo com uma afiada ponta de metal. Quanto ao cenário em que ele está inserido, podemos notar a presença de um grande tasco de marfim aos seus pés, igualmente diferentes conchas fazendo alusão a uma paisagem

¹¹⁹ Visto em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24491/homem-africano>. Visualização em: 02/07/18.

¹²⁰ Visto em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24488/mulher-africana>. Visulaização em: 02/07/18.

litorânea. Um elemento curioso é a tamareira representada ao lado do homem, a mesma tem um formato fálico, fazendo alusão à virilidade e conferindo certa sexualização a imagem do africano pintado.

A segunda tela intitulada de *“Mulher Negra”* retrata alegoricamente uma mulher africana e uma criança (menino) que presumimos ser seu filho, em posição frontal, em um cenário com claras referências a uma paisagem praiana. A personagem é representada descalça e com um corpo voluptuoso; seminua, ela usa somente um saíote de algodão listrado preso por uma faixa vermelha com franjas. Na região da cintura notamos a presença de um cachimbo de tabaco, igualmente, observamos que a personagem usa adereços de coral vermelho, um conjunto de colar e brincos de pérolas, igualmente uma pulseira de marfim e outra de ouro, além, de um lindo chapéu feito de penas de pavão.

Em uma das mãos, a mulher africana segura uma cesta de palha indígena cheia de limões, laranjas, bananas, mamões e flores de árvores cítricas. Aos seus pés o menininho segura em uma das mãos uma ave nativa (pequeno papagaio) e com a outra levanta uma espiga de milho seca a qual aponta para o ventre da personagem, fazendo alusão a um falo. Na paisagem notamos a presença de uma vegetação litorânea, bem como, presença de uma carnaubeira, de um coqueiro e um mamoeiro. No fundo percebemos a figura de pessoas trabalhando na praia, igualmente a presença de três grandes embarcações no último plano.

As duas telas em um primeiro momento sugerem que os personagens seriam um casal, entretanto quando olhamos os elementos contidos nas duas composições com um olhar mais perspicaz, identificamos elementos nas duas obras que sugerem justamente o contrário. Vários historiadores a exemplo de Rebecca Parker Brienen acreditam que as duas obras, não são representações de um casal, igualmente que os cenários das pinturas aludem a dois lugares diferentes: o homem estaria na costa ocidental da África, enquanto mulher estaria em terras brasileiras.¹²¹

Na tela *“Homem Negro”* a primeira evidência é a tamareira, árvore frutífera que apesar de ser abundante na África, não era comum nos domínios holandeses no Brasil no séc. XVII. O segundo detalhe é o tasco de marfim de elefante aos pés do personagem, fazendo clara referência às riquezas do continente africano, visto que, naquele período essa matéria-prima era extremamente valorizada no mercado

¹²¹ BRIENEN, op.cit., p. 96.

européu, empregada na confecção de objetos de luxo, como joias, ornamentos finos e arte sacra. Por fim, o fato de o homem africano estar armado com lanças e portando uma rica espada, sugerem que ele se trataria de um grande chefe ou nobre africano e não um escravo, a respeito disso Ernest Van Den Boogaart afirma:

[...] segurando uma lança em sua mão direita, este homem claramente não foi representado como um escravo no Brasil, pois os escravos não podiam andar com armas assim. A figura sugere que a Costa do Ouro (África), local de origem de muitos escravos brasileiros, onde os holandeses mantinham postos comerciais.¹²²

Enquanto o *“Homem Negro”* parece se tratar de alguém ilustre de alguma nobreza/sociedade africana, as evidências na composição *“Mulher africana”* por sua vez, apontam que a personagem se trata de uma africana escravizada no Brasil. As joias europeias, os colares de coral, o bracelete de marfim, a valiosa pulseira de ouro e o exótico chapéu de penas de pavões formam uma rica composição que nos remete a uma imagem desvinculada da escravidão. Entretanto, quando abstraímos esses ricos adornos presentes na tela e analisamo-la com profundidade, encontramos sérios indícios de que se tratava realmente de uma escrava.

A primeira evidência é relacionada à espiga de milho que a criança levanta com um dos braços e apontando para o ventre da personagem. Podemos observar por meio dessa alegoria da espiga de milho um elemento simbólico que nos remete a um falo, rastros de um imaginário da época que as mulheres africanas eram férteis, lascivas, igualmente destinadas ao sexo. É sabido que durante o período colonial brasileiro existia um grande déficit de mulheres europeias nas colônias, sejam elas portuguesas, espanholas ou holandesas e a solução encontrada pelos colonos para “suprir” essa falta foi explorar sexualmente mulheres escravizadas e indígenas.

A segunda pista que aponta que a *“Mulher Africana”* se tratava de uma escrava, pode ser encontrada em uma gravura do desenhista e cartógrafo alemão Zacharias Wagener¹²³ feita durante sua estadia no Brasil entre os anos de 1633 e 1634. Quando analisada essa gravura, podemos observar uma nítida semelhança com a referida tela de Eckhout, igualmente, fortes indícios que essa obra de

¹²² BOOGAART, Van Den Ernest. A população do Brasil Holandes retratada por Albert Eckhou. 1641-1643. IN: *Albert Eckhout 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p.122.

¹²³ (Dresden, Alemanha 1614 - Amsterdã, Holanda 1668).

Wagener serviu como inspiração para o pintor holandês criar sua célebre pintura, como podemos visualizar na imagem na página seguinte:

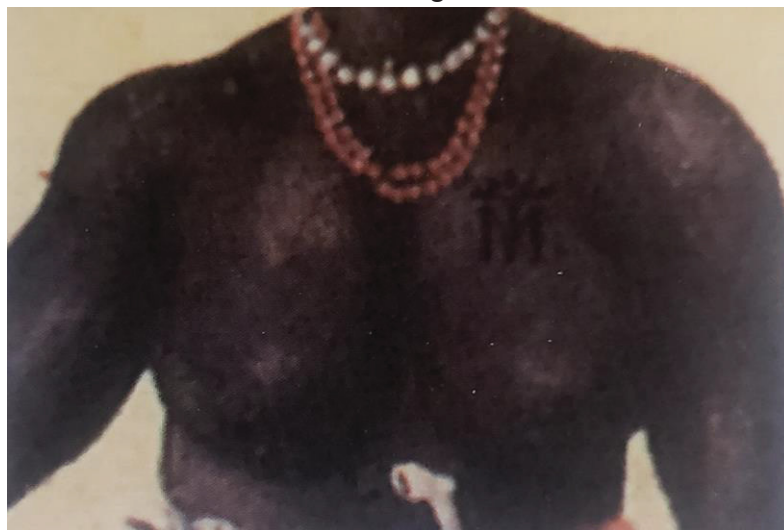
Fig.19



Mulher negra, gravura de Zacharias Wagener datada de 1633.¹²⁴

Abstraído o cenário e alguns elementos na indumentária poderíamos dizer que a tela de Eckhout é praticamente uma cópia da gravura de Wagener. A mulher africana, o menino pequeno, a espiga de milho, o pássaro exótico, o cesto as joias e os ornamentos são os mesmos, igualmente a posição dos corpos dos personagens e a forma com que eles encarram fixamente os espectadores. Entretanto, um detalhe no peito da “mulher negra” de Wagener chama a atenção, ou seja, a presença de uma cicatriz causada por um ferro quente usado para marcar escravos:

Fig.20



Detalhe da gravura Mulher Negra de Zacharias Wagener datada de 1633.¹²⁵

¹²⁴ Visto em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14491/jovem-negra-thier-buch-livro-dos-animais.08/07/18>.

Como podemos observar no detalhe da imagem acima, a cicatriz em questão traz a letra “M” fazendo uma clara alusão que a mulher escravizada em questão poderia ser uma das propriedades de Maurício de Nassau.¹²⁶ Considerando a hipótese que a “*mulher africana*” seria uma escrava, por que estaria ela trajando joias europeias tão sofisticadas e por que motivo à pintura final de Eckhout ao contrário da gravura de Wagener feita anteriormente não traz a cicatriz de marcação de escravos? A resposta para essas indagações pode ser muito simples do que parece: vestir escravos com joias e roupas pomposas era uma forma de status no Brasil colônia, tradição que se estendeu até a Abolição da Escravatura no final do séc. XIX. As escravas, principalmente as “mucamas” (domésticas) eram trajadas com luxo, o objetivo desse hábito era simplesmente projetar simbolicamente a riqueza e o poder de seus proprietários, bem como, um meio dos nobres brasileiros mimetizarem um ambiente de corte europeu num cenário colonial.

Já a respeito da cicatriz não aparecer na obra de Eckhout, possivelmente deve-se ao fato que Maurício de Nassau não gostaria que sua imagem estivesse vinculada a escravidão. As nove telas foram desde o início pensadas e pintadas pretensamente para serem apreciadas por um público europeu; sabe-se que já no séc. XVII, influenciado por ideais renascentistas, a escravidão era considerada uma prática malvista na Europa, talvez por conta disso, Nassau não quisesse que as pessoas que vissem seu legado artístico associassem com a essa horrenda prática.

Sobre a origem da mulher africana escravizada retratada por Eckhout, podemos lançar teorias a respeito de sua etnia na África. De acordo com o historiador holandês Ernest Van Den Boogaart, além das características físicas da mulher, a presença do pássaro pode nos fornecer pistas acerca da comunidade tradicional da qual ela foi subtraída e escravizada¹²⁷. O *periquito-de-cara-vermelha* retratado na tela é natural da fauna da Costa do Ouro ou Angola, partindo dessa premissa, pode-se presumir que assim como o pássaro, a mulher pode ter sido capturada nessa região da África. Segundo o mesmo autor, esses territórios africanos seriam também o ponto geográfico de origem da maioria dos escravos negros que trabalhavam nos domínios holandeses no Brasil.¹²⁸

¹²⁵ Visto em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14491/jovem-negra-thier-buch-livro-dos-animais.08/07/18>

¹²⁶ Ibid., p.124.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Idem.

Em contradição a visão que o Governo Nassoviano no Brasil foi marcado exclusivamente por liberdade religiosa, diplomacia e respeito pelos indígenas, podemos afirmar que todas essas benesses não privilegiavam os escravos africanos. De acordo com a historiadora Rebecca Parker Brienen, os escravos brasileiros viviam sob duras condições, especialmente por causa do clima e do trabalho intensivo nas plantações de cana-de-açúcar e nos engenhos. Prova dessa situação pode ser encontrada nos relatos do desenhista e cartógrafo alemão Zacharias Wagener, o qual descreve a vida dos escravos como existências miseráveis, que iam desde o abuso físico até à alimentação insuficiente.¹²⁹ Observando as fontes holandesas que chegaram até a atualidade sobre como os africanos escravizados e libertos eram tratados durante o período Nassoviano, podemos presumir que o tratamento dado pelos holandeses aos escravos não era muito diferente do que os colonizadores ibéricos davam aos seus. Dessa forma, desmitificamos um pouco do mito criado entorno de Maurício de Nassau e das Invasões como símbolos de alto desenvolvimento tecnológico, cultural, económico e social.

As duas últimas telas do conjunto “etnográfico” pintado por Eckhout que estão expostas no *Nationalmuseum* na Dinamarca são a tela: “*A Mameluca*” e “*O Mulato*”.

Na tela “*A Mameluca*” (267 x 160 cm) observamos a representação de uma mameluca, ou seja, de uma mulher mestiça de origem branca e indígena, usando um vestido branco drapeado, adornada por joias europeias e adereços florais no cabelo. Em sua mão direita ela segura uma cesta de flores e com a esquerda levanta graciosamente seu vestido. Na parte inferior da tela, evidenciamos seus pés descalços, bem como a presença de dois preás. Na paisagem, é possível identificar uma natureza rica em diversidade de plantas ornamentais e frutíferas, tudo evocando um cenário campestre.

Já na composição “*O Mulato*” (265 x 163 cm) denotamos a representação de um homem mulato, ou seja, indivíduo fruto da união do europeu e do africano, trajando uma túnica branca e uma capa marrom à moda holandesa do séc. XVII. A serenidade de seu rosto é contraposta as armas que ele porta de maneira apreensiva. Em sua mão esquerda traz um arcabuz de pederneira¹³⁰, na cintura uma

¹²⁹BRIENEN, op.cit., p. 100.

¹³⁰ O arcabuz era a arma de fogo muito comum em meados do século XVI. Foi um dos primeiros modelos de arma de fogo a utilizar um sistema de fecha.

espada ricamente ornamentada suspensa por uma cinta feita de pele de onça pintada, bem com uma adaga que carrega junto a uma bolsa posicionada na linha do quadril. Ao lado esquerdo da imagem observamos o que seria a ponta de uma plantação de cana-de-açúcar, inclusive, no canto esquerdo inferior, notamos a presença de um pedaço de cana enterrada na posição horizontal, prática tradicional no cultivo da cana-de-açúcar. Do lado direito, visualizamos um mamoeiro florido, com frutas em desenvolvimento. E ao fundo dessa mesma direção, contemplamos uma paisagem marítima e caravelas distantes, posicionadas a algumas milhas do litoral.

Fig. 21

Fig.22



“A Mameluca”, óleo sobre a tela. 267cm x 160cm.¹³¹ “O mulato”, óleo sobre a tela. 265 cm x 163cm.¹³²

O ponto em comum entre as telas “*A Mameluca*” e o “*O Mulato*” é o fato que se tratam de representações de mestiços, ou seja, indivíduos nascidos através de relacionamentos entre as diferentes etnias residentes no Brasil: europeia, indígena e africana. Apesar das obras serem expostas no mesmo conjunto artístico, gozando do mesmo status e criando uma aura de harmonia social em torno da *Mauritsstad*, existia uma clara divisão hierárquica entre os miscigenados dentro das colônias holandesas no Brasil seiscentista.

Na obra “*A Mameluca*”, a flora representada na composição de Eckhout nos remete a uma natureza rica e diversa, que provê uma abundância de frutos, plantas medicinais e ornamentais, instigando certo exotismo no expectador. No entanto, toda essa exuberância é contraposta concomitantemente por elementos que nos remetem a cultura europeia, um exemplo desses elementos civilizadores podemos apreender analisando a vestimenta da mameluca, as casas e os canaviais que são representadas minuscilmente ao fundo da imagem. Segundo a obra *Albert Eckhout e a construção do imaginário sobre o Brasil na Europa seiscentista*.¹³³

[...] Ela [mameluca] transpira sensualidade através do seu decote, postura e até mesmo no simples gesto de levantar o vestido mostrando assim parte de sua perna. Ela usa brincos, colares pulseiras, e seus modos são bastante europeizados. Ela está descalça (...) e isso atesta que embora ela já tenha hábitos e modos europeus, ela ainda se encontra num patamar inferior ao do europeu.¹³⁴

Partindo dessa citação de Maria Isabel dos Santos é possível apreender a figura da mameluca como fruto do intenso processo “civilizatório” europeu e de miscigenação e ao mesmo tempo a posição social inferior que os mestiços ocupavam nessa sociedade. Segundo a mesma autora, os pés descalços da modelo denunciam sua posição social e ao mesmo tempo a colocam aparte da “civilização europeia”.¹³⁵

¹³¹ Visto em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14529/mulher-mameluca>. Visulaização em: 05/08/18.

¹³² Visto em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24487/homem-mestico>. Visulaização em: 05/08/18.

¹³³ SANTOS, Izabel Maria dos. *Albert Eckhout e a construção do imaginário sobre o Brasil na Europa seiscentista*. In: *ANAIIS DO II E.I.H.C.* Mneme - Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), V.9. N. 24, SET/OUT. 2008.

¹³⁴ Ibid., p.4.

¹³⁵ Ibid., p.5.

“A *Mameluca*” foi cuidadosamente construída através do olhar colonizador europeu, sua imagem transborda sensualidade e remete-nos a símbolos de fertilidade. A jovialidade da modelo, a frouxidão do seu traje, com um sugestivo e farto decote, bem como, o gesto de levantar a túnica branca e mostrar o tornozelo nu, potencializam a nuance sexual da imagem.¹³⁶

Outra referência pode ser identificada na figura do preá, um roedor americano, que a exemplo do coelho europeu, pode ser entendido como um símbolo da fertilidade, muito explorado por pintores renascentistas e barrocos, com versões pintadas por destacados artistas do norte da Europa, como Jan Massys¹³⁷, Peter Paul Rubens¹³⁸ e Rembrandt Van Rijn¹³⁹.

É possível traçar alguns paralelos entre a “*Mameluca*” e algumas convenções retratísticas flamengas contemporâneas a Eckhout. Uma delas está apresentada em um livro intitulado *Hortus Floridus* (1616) do gravador flamengo Crispijn de Passe¹⁴⁰. Nesse livro, Crispijn reúne 28 retratos de mulheres e moças nobres, figurando em cenários pastoris, vestidas como a deusa romana Flora¹⁴¹. Segue abaixo uma das gravuras da série de Crispijn de Passe, intitulada de *Flora*:

Fig.23

¹³⁶ BRIENEN, op.cit., p.118.

¹³⁷ Pintor renascentista flamengo (Antuérpia, 1509-1575).

¹³⁸ Pintor barroco flamengo (Siegen, 1577- Antuérpia, 1604).

¹³⁹ Pintor e gravador holandês (Leida, 1606 – Amsterdã, 1669).

¹⁴⁰ Gravador e editor flamengo. (Arnhem, 1589 – Utrecht, 1637)

¹⁴¹ Ibid., p.118.



Flora de Crispijn de Passe – Gravura de 1616.¹⁴²

Na gravura *Flora* (1616), Crispijn de Passe buscou inspiração no mito romano que evocava Flora, deusa das flores, dos jardins, da primavera e do amor. Muito recorrente em obras de artistas da Renascença e do Barroco, esse tema de composição, sempre trazia a figura de uma mulher jovem, com vestimentas frouxas no corpo, grandes decotes, usando coroa de flores e segurando buquês ou cestas de flores, tendo como cenário a natureza.

Abstraindo a posição inclinada da *Flora* de Crispijn, podemos notar muitas semelhanças entre ela e a *Mameluca* de Eckhout, que vão desde a vestimenta, a cesta florida, a coroa de flores, a árvore frutífera ao lado da modelo e até mesmo a natureza bucólica ao fundo. Outra característica da representação pictórica de Flora é associação dela ao amor, ao lascivo e a prostituição.

Segundo a historiadora Rebecca Parker Brienen, a *Mameluca* de Eckhout foi cuidadosamente forjada em consonância com a visão estereotipada sobre as mestiças, desejava que ela fosse vista como atraente e desejável, bem como, vaidosa e sexualmente promíscua;¹⁴³ [...] De fato, a figura com alguns acréscimos

¹⁴² Visto em : <https://edwardworthlibrary.ie/book-of-the-month/2012-books-of-the-month/2012-july-book-of-the-month/>. Visualização em: 08/07/18.

¹⁴³ Ibid., p.118.

brasileiros, encaixar-se-ia espantosamente bem a iconografia de Flora na arte europeia.¹⁴⁴

Esse conjunto de elementos pictóricos presentes nessa referida obra corroboram para ilustrar como as mulheres mestiças eram altamente desejáveis como parceiras sexuais pelos europeus, nas colônias seiscentistas europeias na América do Sul.¹⁴⁵ Algumas evidências sobre a posição social ocupada pelos mamelucos nos domínios holandeses podem ser encontradas nos relatos do cartógrafo e desenhista alemão Zacharias Wagener produzidos durante sua estadia no Brasil:

Relações ilícitas entre as brasileiras, tanto com os portugueses quanto com os holandeses, levam ao nascimento de muitos desses filhos (crianças) de prostitutas, entre os quais não é raro encontrar homens e mulheres atraentes e delicados. Normalmente, usam longas e bonitas camisas de algodão branco durante a semana. Aos domingos e feriados, porém, se vestem espalhafatosamente ao estilo espanhol, adornando com coral e uma profusão de pedras falsas no pescoço, nas orelhas e mãos. Considerando a sua figura elegante, algumas passam por senhoras espanholas.¹⁴⁶

Apesar da imagem da mameluca ser associadas à sexualidade e a prostituição, não era raro que essas mulheres fossem também escolhidas como esposas e zelosas mães, ora casando com homens mestiços, ou, na grande maioria sendo desposadas por ricos portugueses e holandeses, ansiosos para se casar.¹⁴⁷ Diferente das mulheres mamelucas que poderiam facilmente ascender socialmente dentro da colônia obter o título de esposa legal, essa benesse não era aplicada aos homens mamelucos, pois, apesar de serem livres para trabalhar em qualquer profissão legal ou empregar suas habilidades em coisas militares¹⁴⁸ os casamentos como mulheres de origem europeia eram considerados mal vistos, restando apenas se relacionarem com mamelucas, mulatas ou com mulheres indígenas.

A exemplo dos mamelucos, as colônias holandesas seiscentistas também eram habitadas por mulatos, ou seja, homens e mulheres miscigenados que traziam em seu sangue uma herança tanto africana quanto europeia. Na tela “*O Mulato*” identificamos a representação de um indivíduo desse grupo étnico misto, igualmente elementos que nos ajudam a reconstruir qual era o imaginário sobre essas pessoas, igualmente, o papel que ocupavam na *Mauritsstad* de Nassau.

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ Ibid., p.119.

¹⁴⁶ Ibid., p.118.

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ Idem.

A origem do termo “Mulato” em língua portuguesa ainda é muito nebulosa e permite inúmeras discussões a respeito do significado e da gênese de uso dessa denominação. Alguns linguistas e historiadores acreditam que a palavra seja proveniente da palavra “mula”, ou seja, animal híbrido, infértil obtido através do cruzamento de uma égua com um jumento¹⁴⁹; animália considerada contra a natureza e fadada a trabalhos medíocres e pesados. Seguindo essa concepção, as pessoas nascidas de um relacionamento entre um branco e um negro teriam tais características. A segunda possibilidade de origem para a palavra mulata poderia vir da palavra “melado” ou “melato”, ou seja, produto obtido através do beneficiamento da cana-de-açúcar, de cor que varia entre tons amarelados a marrons. Seguindo essa segunda definição, as cores da pele dos mulatos lembrariam em muito a gama de cores que o melado pode ter.

Abstraindo essas discussões a respeito da origem do termo em língua portuguesas, vários historiadores acreditam que os primeiros “mulatos” da Idade Moderna poderiam ter surgido na Península Ibérica a partir do séc. XVI, proveniente da mestiçagem entre portugueses e espanhóis com povos do norte da África.¹⁵⁰ Quando analisamos a proximidade geográfica entre esses territórios do extremo oeste europeu com o continente africano, concluímos que essa teoria não é descabida, especialmente quando apreendemos os fluxos migratórios ibéricos no período conhecido como “Reconquista”.

No começo o uso do termo “mulato” era muito diferente da compreensão que temos hoje. Originalmente era usado para descrever grupos africanos que tinham tonalidades de pele diferente, somente após uma longa evolução do termo é que passou a designar homens e mulheres nascidos através de uma união de um europeu com uma mulher africana.¹⁵¹

Nas colônias holandesas os mulatos ocupavam uma posição inferior aos mamelucos, bem como, nasciam automaticamente na condição de escravos, a exemplo de suas mães, padeciam que alguém comprasse sua liberdade. Também existia uma clara distinção feita a partir do sexo dos mulatos, homens e mulheres tinham posições e tarefas bem definidas nos domínios de Nassau.

¹⁴⁹ RIBEIRO, Gabriel Mithá. “*É Pena Seres Mulato!*”: Ensaio sobre relações raciais. Cadernos de Estudos Africanos. 2012, n.23, pp.21-51.

¹⁵⁰ BRIENEN, op.cit., p.113.

¹⁵¹ Ibid., p.113.

Os homens quando livres desempenhavam atividades militares, bem como, compunham grande parte dos exércitos que defendiam as colônias. Ao contrário dos meninos europeus e alguns mamelucos, estes não recebiam educação formal, igualmente eram treinados desde a infância para usar espingardas, espadas e outras armas¹⁵². Em geral não ascendiam socialmente, caso não optassem por se dedicar integralmente ao exército, a única opção era trabalhar para nobres ou donos de engenhos como seguranças particulares. A sociedade também não os enxergava com bons olhos, quando serviam o exército, a figura deles era facilmente associada com bebedeiras, jogos e relações com prostitutas, criando dessa forma, uma aura de marginalidade em torno deles e concepções de que não eram pessoas confiáveis.¹⁵³

Como nasciam em cativeiro, de uma mãe escrava, os mulatos eram considerados automaticamente escravos. Em muitos casos, os pais não concediam a liberdade aos filhos frutos dessas relações, bem como, empregavam o trabalho deles nos seus comércios, engenhos e fazendas. O personagem da tela “O Mulato” de Eckhout poderia ser um desses indivíduos e poderíamos presumir que no momento em que ele foi retratado poderia estar fazendo alguma patrulha em um canavial, trabalho que poderia ser feito em regime escravidão ou análogo a isso.

Já no caso das mulheres mulatas ressaltamos que elas eram sexualmente desejadas e muitas vezes eram tomadas por prostitutas, concubinas ou esposas ilegítimas dos colonos europeus. Sendo propriedades de alguém, poderiam ser vendidas, compradas ou dispensadas quando seu senhor desejasse. Sofriam inúmeros abusos, tanto por parte dos seus senhores, quanto das esposas deles, em suma, a vida de uma mulata não era muito diferente de uma escrava africana e diferentemente das mamelucas, casamentos legítimos com europeus eram raros.

1.5 - NASSAU RETORNA À EUROPA: A SÉRIE DE TAPEÇARIAS GOBELIN

Após concluir os trabalhos acordados com Maurício de Nassau para a Comissão Artístico-Científica nos domínios brasileiros entre os anos de 1637-1644, Albert Eckhout partiu para uma segunda fase do projeto nos territórios holandeses

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Idem.

no Caribe. Consta que terminada essa segunda empreitada, Eckhout teria retornado a Holanda, ainda sob o mecenato de Nassau.¹⁵⁴

De acordo com a obra *Albert Eckhout: Visões de um paraíso selvagem*, o referido artista deixou o Brasil em 22 de Maio de 1644¹⁵⁵ e teria se fixado na cidade holandesa de Groningen. Fontes históricas¹⁵⁶ confirmam que entre os anos de 1645 á 1646 trabalhou em uma série de obras decorativas no palacete de Maurício de Nassau; e diferentemente do trabalho feito no Brasil (obras de cavalete: óleo sobre a tela e gravuras), Eckhout realizou inúmeras pinturas murais nas paredes e no teto da referida residência.¹⁵⁷ Sobre as temáticas, o programa decorativo consistia em vistas de várias cidades ao redor do mundo e em representações de indígenas brasileiros, de africanos e de povos das Índias Orientais.¹⁵⁸

Infelizmente, essas pinturas murais realizadas no palacete de Nassau não resistiram ao tempo, o que restou sobre elas foi apenas uma descrição em um inventário de bens realizado no ano de 1681. Segundo a historiadora Rebecca Brienen Parker, essa perda teria acontecido durante um incêndio ocorrido no século XVIII, segundo os relatos da época, a violência do fogo foi tanta, que teria destruído totalmente o interior do edifício.¹⁵⁹

Além do prestígio e da fama, Albert Eckhout também se tornou um artista bem-sucedido economicamente na Holanda após seu retorno da empreitada no exterior. De acordo com transições bancárias realizadas no ano de 1644, o artista teria emprestado cerca de três mil florins a um agente da companhia das Índias Ocidentais chamado de Christoffer Lindenov de Lidersvold (1612-1679), devido ao alto valor da soma e o risco da movimentação, supõe que o pintor holandês estivesse muito bem financeiramente.¹⁶⁰

No entanto, depois que o Príncipe Maurício de Nassau foi deposto do governo da Companhia das Índias Ocidentais, seu mecenato foi suspenso e o referido artista mudou-se para a cidade de Amersfoort e, logo mais, fixou residência em Dresden - Alemanha (1653-1663) para trabalhar como pintor oficial da corte de João Jorge II da Saxônia (1613 – 1680). Dois anos depois, Albert Eckhout, por questões de

¹⁵⁴ Ibid., p.32.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Documentos e contratos do arquiteto Jacob Van Campem, sócio de Eckhout no período.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Ibid., p.33.

¹⁶⁰ Idem.

saúde, retornou a sua cidade natal de Gröningen e faleceu decorrente, do que tudo indica ser malária contraída durante sua estadia na América¹⁶¹. Não se sabe exatamente a data de morte de Eckhout, bem como, a localização exata seu túmulo. Segundo um documento de autoria do genro de Eckhout descoberto recentemente, ele estaria enterrado com sua esposa no adro da Igreja de São Martin na cidade de Gröningen.

Apesar da breve vida de Eckhout, seu legado artístico inspirou o imaginário de artistas europeus por séculos, bem como, ajudou a forjar várias visões a respeito da natureza e dos indivíduos que habitavam a América. De acordo com a historiadora da arte holandesa Esther Schroeder¹⁶² em *Black is beautiful, Rubens to Dumas*¹⁶³, tempos após sua chegada à Europa, Nassau desmembrou sua coleção de arte pintada por Eckhout no Brasil em duas partes.

A primeira composta parte da coleção composta por nove obras de grandes proporções representando grupos indígenas brasileiros, africanos, indivíduos miscigenados em tamanho quase natural e doze naturezas mortas com temas botânicos tropicais foram doados ao rei Frederico III da Dinamarca. A doação¹⁶⁴ ao acervo do rei dinamarquês foi realizada por Nassau no dia 13 de Julho de 1654 em uma carta (conservada no Museu Etnográfico da Dinamarca) escrita pelo próprio doador, desde então essas pinturas estão conservadas no Museu Nacional da Dinamarca. Já a segunda parte composta gravuras originais foram dadas de presente ao Rei Luís XIV da França (1638 – 1715) rei este que encaminhou os desenhos para a sua luxuosa manufaturaria de tapetes de *Gobelin*¹⁶⁵. As obras de Eckhout foram reproduzidas em tapeçarias (lã, seda e algodão) em uma série nominada de *Les Anciennes Indes*¹⁶⁶ e devido ao sucesso do projeto se tornaram muito famosas na Europa do séc. XVIII.¹⁶⁷

Fig.24

¹⁶¹ Ibid., p.131.

¹⁶² Historiadora da arte e curadora holandesa.

¹⁶³ SCHREUDER, Esther. *Black is beautiful: Rubens to Dumas*. Amsterdam: Elmer: Kolfin, 2008.

¹⁶⁴ Segundo Gunter Weimer, A tia de Maurício, Margarete von Holstein, era mãe de Frederico III, da qual herdou este título de Duque de Holstein, em função do qual fazia parte do Conselho do Sacro Império Romano de Nação Germânica, que concedeu a Maurício de Nassau, pouco antes de sua morte o título de Príncipe. Por esta via percebe-se que esta “doação” não foi nada altruísta. WEIMER, Gunter, op.cit., p.114.

¹⁶⁵ Gobelins (Manufacture Nationale des Gobelins) - tapeçarias feitas em tecidos ricamente ilustrados com notáveis composições, na França, desde o século XVIII.

¹⁶⁶ *Les Anciennes Indes* (As Antigas Índias) série de tapeçarias de luxo feito pela *Manufacture Nationale des Gobelins* inspirada em temas indígenas de Eckhout.

¹⁶⁷ SCHREUDER op.cit., p.27.



Tapeçaria francesa da série *Les Anciennes Indes* ¹⁶⁸

O conjunto de tapeçarias de Gobelin *Les Anciennes Indes* ao que consta foi tecido pela primeira vez na França entre os de 1687 e 1688 usando uma gama de técnicas de tecelagem (uma dessas técnicas foi o uso de teares horizontais-baixo liço e de verticais- alto liço). As imagens eram formadas através de fios naturais de diversas tonalidades cruzados verticalmente e horizontalmente por um artesão, que tomava por guia uma gravura em papel localizada atrás do tear.

Assim como a coleção de pinturas de Eckhout foi desmembrada e espalhada entre os diversos acervos reais europeus, as tapeçarias Gobelin da série *Les Anciennes Indes* também seguiu o mesmo destino. Os responsáveis por essa nova dispersão foi o rei Luís XIV e seus emissários, que usavam essas luxuosas tapeçarias como presente a nobres e monarcas. Essa explicação ajuda-nos a entender o fato da coleção estar na atualidade totalmente pulverizada em museus/acervos franceses, russos, malteses, italianos, brasileiros etc.

¹⁶⁸ Visto em: <https://estherschreuder.wordpress.com/2011/09/26/brazillie-aan-de-muren-van-de-paleizen-van-europa-johan-maurits-en-lodewijk-de-xiv/>. Visualização/08/07/18.

Apesar de documentos históricos provarem que as tapeçarias *Les Anciennes Indes* foram copiadas e inspiradas no trabalho de Eckhout, a opinião dos especialistas em arte diverge em muito em relação qual seria o grau de semelhança entre elas e as gravuras originais feitas no Brasil. Infelizmente muitos dos cartões originais foram destruídos durante a Revolução Francesa e os poucos que sobraram mostram nítidas interferências e restaurações feitas durante os séculos XVII, XVIII, XIX e XX.¹⁶⁹ A respeito disso Albertin Salieta:

[...] existem ainda na Manufacture des Gobelins, alguns fragmentos dos cartões dos tapetes. Já há alguns anos, no entanto, estes não são acessíveis a estudos, devido a seu péssimo estado de conservação. Visto que não mais foram encontradas na França obras que integravam o presente a Luís XIV [...] o restauro destes cartões é uma das poucas possibilidades existentes para solucionar questão referente à autoria da composição dos tapetes.¹⁷⁰

Abstraindo essas discussões a respeito do grau de contribuição de Eckhout nessa série de tapeçaria é inegável que os artesãos franceses tenham sido inspirados no trabalho do referido pintor holandês. Vários elementos presentes em *Les Anciennes Indes* são visíveis em outras obras de Eckhout, a exemplo de plantas, animais, natureza, indígenas e africanos, igualmente a forma com que ele dispunha os elementos na obra. Em suma, poderíamos afirmar que essa forma de representação do Novo Mundo feita de Eckhout, ajudou em muito a criar novas visões e abordagens a respeito da América e seus habitantes, igualmente, quebras convenções artísticas europeias e modelos antigos de apreensão acerca do tema.

1.6 DOAÇÃO DE NASSAU À KUNSTKAMMER REAL

Quando pesquisamos na vasta bibliografia sobre Albert Eckhout e as suas vinte e uma obras expostas no *Nationalmuseet* da Dinamarca, grande parte delas apresenta o referido museu como se ele sempre tivesse a configuração que conhecemos hoje. No entanto, tanto essa instituição quanto seu acervo possuem uma história muito mais extensa que um olhar desatento propõe.

¹⁶⁹ BRIENEN, op.cit., p.14.

¹⁷⁰ ALBERTIN, op.cit., p.284.

Consta na carta de doação escrita de próprio punho por Maurício de Nassau no dia 13 de Julho de 1654, hoje conservada no Museu Etnográfico da Dinamarca, que ele teria dado a coleção de “Eckhouts” e outras peças “etnográficas” para a *Kunstammer* do Rei Frederico III. Traduzindo do alemão para o português literal a expressão *Kunstammer* se aproximaria do que conhecemos por “gabinete de curiosidades” ou “quarto das maravilhas”. Segundo a historiadora dinamarquesa Bente Gundestrup, o conceito de *Kunstammer* enciclopédico surgiu e foi desenvolvido massivamente nas cortes alemãs a partir do séc. XVI. Segundo a mesma pesquisadora, a primeira menção a uma coleção do tipo ocorreu em Viena, em 1553; Nos anos seguintes seguiram-se outras coleções de *Kunstammer* em Dresden, Munique, No Castelo de Ambrass, perto de Innsbruk e em Praga.¹⁷¹

Os *Kunstammers* eram claramente inspirados no pensamento renascentista e visavam recriar microcosmos do mundo e das criaturas através de objetos provindos de diferentes localizações geográficas. O acervo era basicamente constituído/organizado em quatro categorias: *naturalia* (criaturas e objetos naturais); *exótica* (plantas e animais raros); *scientifica* (minerais e instrumentos científicos) e *artificialia* (compreendia objetos criados ou modificados pela mão humana como antiguidades, obras de arte etc.). A respeito da influência desses acervos Bente Gundestrup salienta:

Os *Kunstammer* faziam parte integrante da exibição de poder dos soberanos da Renascença, tendo a intenção de refletir a glória do príncipe e de seus domínios. No entanto, também se destinava a proporcionar uma consciência e conhecimentos maiores da diversidade da natureza, assim como a um grupo limitado e seleto de seus súditos. A noção fundamental era as coleções representarem o mundo em miniatura-um microcosmos, constituindo uma manifestação tangível de atitude renascentista abrangente em relação aos conhecimentos.¹⁷²

Na Dinamarca, o Rei Frederico III não diferentes de outros nobres germânicos renascentistas, se tornou um ávido colecionador de *Kunstammer*, igualmente inaugurou no seu palácio em Copenhague por volta do ano de 1650 sua própria coleção com objetos adquiridos através compras e presentes de príncipes e

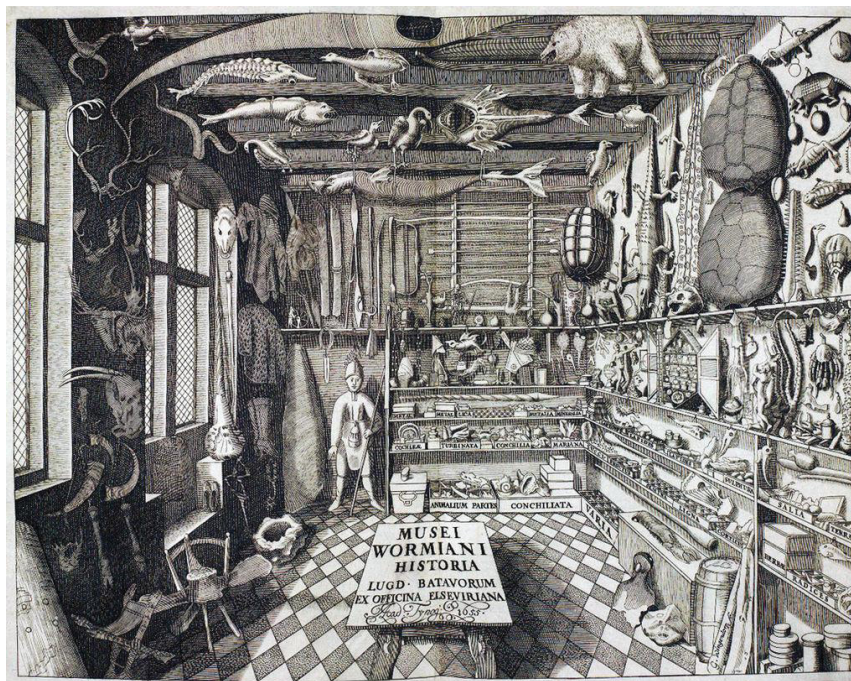
¹⁷¹ GUNDESTRUP, Bente. The Eckhout paintings and the Royal Danish Gundestrup, Bente. 'The Eckhout Paintings and the Royal Danish Kunstammer. History of the Collection. In : *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p.133.

¹⁷² Ibid., p.104.

coleccionadores; segundo fontes da época, o gabinete de curiosidades de Frederico III ocupava originalmente cerca de oito salas no edifício.¹⁷³

Apesar de ser uma forma de colecionismo dispendioso e que necessitava de grandes salas de exibição, essa prática se tornou também popular entre plebeus, podemos afirmar essa premissa através do acervo do estudioso, físico e antiquário dinamarquês Ole Worm (1588-1654).

Fig. 25



Gravura representando o *Kunstkammer* de Ole Worm, provável séc. XVII.¹⁷⁴

Estabelecido como médico e professor na Universidade de Copenhagen, Worm colecionou e classificou por décadas uma rica coleção de espécimes do reino mineral, vegetal, animal e antiguidades em seu *Kunstkammer* particular, sua coleção inspirou inúmeros artistas e pesquisadores do período. Por fim, após muita insistência do Rei Frederico III, o referido colecionador resolveu vende-la ao monarca dinamarquês por uma grande soma de dinheiro no ano de 1654, anexando dessa forma essa grande coleção ao *Kunstkammer* Real.¹⁷⁵

Assim como outros nobres e intelectuais europeus, Maurício de Nassau resolveu doar parte de seu acervo constituído por espécimes minerais, vegetais, animais e as obras de Eckhout pintadas no Brasil para o *Kunstkammer* do rei dinamarquês. A doação ao que parece não foi nada altruísta, visto que nesse

¹⁷³ Ibid., p.113.

¹⁷⁴ Visto em : <http://theczc.com/home/page/2>. Visulaização em 04/06/19.

¹⁷⁵ Idem.

momento da vida de Nassau, o mesmo fora demitido da Companhia das Índias Ocidentais, igualmente as promessas de um novo cargo feitas pelo alto escalão administrativo da WIC não foram cumpridas. Como meio de galgar cargos políticos, bem como, obter proteção, Nassau resolveu desmembrar sua coleção e usa-la como lobby para conseguir prestígio, títulos e o apreço de diferentes monarcas europeus do período.

Inicialmente seu plano pareceu ter dado certo, assim que a doação foi formalizada, Nassau recebeu de Frederico III a Ordem do Elefante Branco, uma das mais altas condecorações daquele tempo¹⁷⁶. Entretanto, passado algum tempo o referido conde percebeu que o status do título não conferia a ele o dinheiro e a proteção que tanto precisava naquele momento. Vivendo na cidade germânica de Cleves, Maurício de Nassau escreve uma carta ao rei da Dinamarca pedindo seus presentes de volta em um aparente arrependimento como podemos observar na missiva enviada por ele datada de 26 de junho de 1679:

[...] recordo que há tempos enviei á Sua Majestade Real, de elogiável memória, algumas pinturas daquelas nações, e me consta que por elas Vossa Majestade agora reinante não parece ter nenhuma estima. Por isso, peço a Vossa Senhoria, queira tomar o encargo de sondar a aludida Majestade se concordaria em abrir mão delas e mais devolver; caso contrário, se permitiria que elas fossem copiadas por mim, pois delas não conservo cópias.¹⁷⁷

Apesar da lamentação de Nassau na missiva enviada ao rei dinamarquês solicitando a devolução ou a permissão para fazer réplicas das telas de Eckhout, não existem provas que a carta foi respondida, igualmente nenhuma evidência de que as telas foram replicadas.¹⁷⁸ Ao que consta, Maurício de Nassau no final de sua vida teria gastado grande parte de sua fortuna nas negociações para comprar o título que o tornou oficialmente Príncipe do Império Sacro-Germânico. Nassau

¹⁷⁶ VRIES, Elly de. Eckhout and the New World. In : *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p.133.

¹⁷⁷ NASSAU, John Maurice. [correspondência]. Destinatário: Rei Frederico III. Cleves, 26 de junho de 1679. 1 carta. In: SILVA, Leonardo Dantas. *Imagens do Brasil Nassoviano*. apud Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p.77.

¹⁷⁸ Idem.

morreu em Cleves, em sua propriedade rural denominada de Berg und Tal no dia 20 de Dezembro de 1679, em circunstâncias financeiras desfavoráveis.¹⁷⁹

Após as mortes de Nassau e do rei Frederico III da Dinamarca a *Kunstammer* Real continuou a crescer, como podemos verificar nos inventários feitos da coleção nos anos de 1674, 1737, igualmente em séculos posteriores.¹⁸⁰ Entretanto no fim do séc. XVIII os valores renascentistas que visavam um conhecimento de cunho mais universalista e genérico representado na figura das *Kunstammer*, começaram a cair em desuso, igualmente, o pensamento científico mais especializado passou a estar em voga.¹⁸¹

Como consequência disso, *Kunstammer* Real da Dinamarca foi desmembrado no ano de 1825 e os seus 10.000 objetos foram partilhados entre vários recém-inaugurados museus especializados em Arte, História da Cultura e História Natural. Na atualidade, esses acervos constituem a base de vários dos maiores museus de Copenhagen, como por exemplo, o National Museum of Denmark, a coleção de Rosenborg, o Museu de Belas Artes e o Museu Zoológico.¹⁸²

Nessa série de mudanças ocorridas em 1825 à coleção doada por Nassau foi dispersa em dois conjuntos distintos: a tela Dança *Tapuia*, os oito retratos e as doze naturezas mortas foram transferidas para a recém-estabelecida Galeria de Retratos no Castelo de *Frederiksborg*, já o restante do acervo foi transferido para o Museu Real de Arte, depois disso para o Museu Real Etnográfico.¹⁸³

Consta que no ano de 1848, o diretor de museu Jügersen Thomsen (1788-1865) a mando do rei dinamarquês Christian VIII (reinou de 1839-48) transportou as telas de Eckhout do Castelo de *Frederiksborg* para o *Nationalmuseet*, onde elas passaram a ser exibidas na totalidade do conjunto¹⁸⁴, despertando curiosidade nos expectadores, servindo como objeto de estudo de intelectuais e artistas, bem como, suscitando sentimentos românticos indianista no Imperador brasileiro Dom Pedro II, como veremos no próximo tópico.

1.7 UM IMPERADOR VIAJANTE

¹⁷⁹ Ibid., p.78.

¹⁸⁰ GUNDESTRUP, op.cit., p.106-107.

¹⁸¹ Ibid., p.109.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Ibid., p.112.

¹⁸⁴ Idem.

No ano de 1877, dentro de uma série de viagens internacionais que Dom Pedro II, então Imperador do Brasil, fez pela América do Norte, Europa e norte da África, ele visitou a Dinamarca e, especificamente, o *Nationalmuseet*.¹⁸⁵ Nesta visita conheceu as obras de Eckhout e externou seu desejo de repatriá-las. Segundo o livro *Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem*¹⁸⁶ o Imperador possivelmente já sabia da existência delas através de um relato descrito em livro do historiador e naturalista alemão, Alexander Von Humboldt:¹⁸⁷

[...] na década de 1870, Pedro II encomendou cópias da metade do cumprimento da série etnográfica de Eckhout, em Copenhagen, que ficaram no Brasil até hoje. Ele pode ter tido conhecimento dos quadros por causa das descrições admiradoras de Eckhout e de Post feitas pelo historiador natural alemão, Alexander Von Humboldt, publicadas na sua obra *Cosmos* (1845-62). Talvez o imperador, um homem intelectualmente sofisticado, tenha se comparado com Maurício de Nassau como coliderança iluminada do Brasil e promotor da arte e da ciência.¹⁸⁸

No entanto, nesse período, o nome do referido artista já era conhecido entre os grandes acervos europeus, bem como, suas obras expostas no Museu Nacional dinamarquês eram consideradas peças de grande valor histórico e Artístico dentro da coleção. Sem obter êxito em repatriar as telas de Eckhout, Dom Pedro II foi autorizado pelas autoridades a fazer cópias das referidas obras como medida diplomática e cordial.

Dentre as nove obras do acervo, que retratam *Brasilianen e Tapuyas*¹⁸⁹ o Imperador escolheu somente seis telas representando indígenas e uma mameluca, deixando de lado, os dois retratos dos africanos e um mulato. Essa seleção de obras

¹⁸⁵ MHN (Museu Histórico Nacional) - Biblioteca Virtual . Catálogo da Exposição de 2004: "*A presença holandesa no Brasil: memória e imaginário*".

¹⁸⁶ BRIENEN, op.cit., p.84.

¹⁸⁷ 1769 – 1859 Berlim - Reino da Prússia.

¹⁸⁸ Idem, p.84.

¹⁸⁹ Parte do acervo que contém as nove telas de Eckhout retratando indígenas, africanos, o mulato e a mameluca. A denominação *Brasilianen e Tapuyas* segundo que o que consta foi dada por Mauricio de Nassau.

foi confiada a um artista dinamarquês chamado Niels Aagaard Lützen¹⁹⁰ para que a reproduzisse.¹⁹¹

As seis reproduções de telas foram encomendadas no ano de 1877 e depois concluídas foram enviadas ao Brasil (um ano depois da encomenda). Logo após o recebimento delas no Rio de Janeiro, o referido Imperador fez uma doação formal das mesmas ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), doação esta formalizada no corpo da Revista IHGB que remonta ao segundo semestre de 1878 (TOMO XLI – Parte II).¹⁹² Desde então as telas se mantiveram no acervo do IHGB e atualmente as seis reproduções pintadas por Lützen estão expostas em museu, situado no 10º andar do prédio do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, localizado no Rio de Janeiro.¹⁹³

Sobre os valores combinados entre o Imperador e o artista, relatos específicos sobre a encomenda e a entrega das obras no Rio de Janeiro ainda permanecem obscuros na bibliografia atual sobre o tema. A esperança durante a presente pesquisa foi que fossem encontradas informações sobre a visita de Dom Pedro II ao *Nationalmuseet* em seu diário de viagens disponibilizado digitalmente na íntegra no site do Museu Imperial de Petrópolis. O referido Imperador costumava ser muito atencioso em seus relatos de viagens e tinha um estilo de escrita que enfatizava muito suas impressões pessoais a respeito do que via e ouvia durante seus itinerários. Entretanto, a parte da viagem que contempla o segundo semestre de 1887, momento que ele visitou a Dinamarca, não existe no arquivo do referido Museu.

Foi pensado em uma segunda possibilidade para tentar reconstruir essa negociação, esta por sua vez usando documentos que poderiam estar preservados no acervo do IHGB. No entanto, após consultas ao site oficial e várias visitas ao prédio da Instituição no Rio de Janeiro, foi constatado que não existem documentação ou evidências sobre os termos de negociação de Dom Pedro II e Lützen.

Na atualidade fazer cópias de obras de arte pode soar um tanto estranho especialmente se levarmos em consideração as várias leis que protegem o

¹⁹⁰ Niels Aagaard Lützen (10 de April 1826, Vesterborg - 20 de Setembro de 1890, Copenhagen).

¹⁹¹ Sobre os valores combinados entre o Imperador e o artista, relatos específicos sobre a encomenda e a entrega das obras no Rio de Janeiro ainda permanecem obscuros a bibliografia atual sobre o tema.

¹⁹² Edições de Revista disponibilizada no site Oficial do IHGB-RJ.

¹⁹³ Informação obtida no site oficial do IHGB.<<https://ihgb.org.br/>>.

patrimônio intelectual, mas no séc. XIX era uma prática recorrente na Europa, bem como, era praticada massivamente desde os primórdios da Renascença. As academias de Belas Artes oitocentistas incentivavam a prática de copiar as obras dos “Grandes Mestres” com a finalidade didática de ensinar teoria das cores, volume, composição, bem como, familiarizar os aspirantes a artistas a atingirem uma uniformidade de estilo¹⁹⁴.

Não diferente das academias europeias oitocentistas, a formação dos artistas brasileiros na Academia Imperial de Belas Artes¹⁹⁵ no séc. XIX dava-se da mesma maneira. Através de concursos periódicos, aspirantes a artistas eram enviados para a Europa com a finalidade de aprenderem arte em instituições de ensino, terem classes com renomados mestres, igualmente, fazerem cópias de obras de arte das coleções dos museus que visitavam:

[...] escolhidas dentre as realizações mais significativas dos maiores pintores europeus. Essas peças, chamadas “envios”, eram incorporadas ao acervo e expostas na Academia com a finalidade primeira de orientar os alunos das diversas áreas e formar uma grande pinacoteca aberta aos alunos e ao público nas ocasiões festivas.¹⁹⁶

Além dos aspirantes a artistas, outros profissionais do campo da arte se especializavam e se ocupavam unicamente em fazer cópias de obras de artistas renomados. Chamados de copistas de obras de arte, esses profissionais reproduziam peças expostas nos grandes acervos europeus e as comercializavam com colecionadores e instituições públicas e privadas. Niels A. Lützen é um exemplo desse tipo de profissional.

No entanto, no final do séc. XIX essa prática se tornou cada vez mais rara, visto que os grandes museus europeus passaram a ser mais rigorosos quanto à autenticidade de obras de arte, o mercado de arte mais atento às fraudes, bem

¹⁹⁴ JONES, Mark. *FAKE? The Art of Deception*. The Trustees of the British Museum. Londres: British Museum Publications, 1990, p. 41.

¹⁹⁵ A Academia Imperial de Belas Artes teve sua criação no ano de 1826 no Rio de Janeiro pelo grupo de artistas que ficou conhecido posteriormente como Missão Francesa. Durante o séc.XIX, foi o centro de formação artística no Brasil.

¹⁹⁶ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O Ensino Artístico de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. In: *185 Anos de Escola de Belas Artes*. Org. Sonia Gomes Pereira. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001/2002. p.14.

como, começou a figurar nesse período inúmeras acusações de plágio¹⁹⁷ contra artistas.

A exemplo de muitos artistas copistas ao longo da história, o artista dinamarquês Niels A. Lützen não se tornou extremamente famoso, igualmente, é muito raro encontrar seu nome em bibliografia especializada em Arte, mesmo em seu país de origem. As referências a sua vida pessoal, trajetória e obra são muito insuficientes, limitando-se a catálogos de arte e inventários de museus e acervos particulares.

Fig.26



Retrato de Niels A. Lützen.¹⁹⁸

De acordo com o catálogo de arte alemão datado de 1933 intitulado *de O retrato em miniatura na Escandinávia*¹⁹⁹ o artista dinamarquês Niels A. Lützen

¹⁹⁷ Existiu um caso curioso de acusação de plágio no final do séc. XIX envolve o famoso quadro “*Grito do Ipiranga*” (1886-1888) do pintor brasileiro Pedro Américo (1843-1905), segundo a polêmica da época, ele teria plagiado a composição de uma aquarela de 1807 do artista francês Ernest Meissonier (Lyon, 1815 – Paris, 1891). Para defender-se das acusações, Pedro Américo, escreveu uma série de Discursos em 1888, um em especial, intitulado de *O plágio na literatura e na arte*, mostra através de inúmeros exemplos do mundo da arte, que os artistas se inspiraram uns nos outros ao longo dos séculos e com esse argumento defende-se das acusações afirmando que: “*casual ou intencionalmente, diversos auctores summos no aperfeiçoamento e na immortalização do mesmo ideal.*” (AMÉRICO, Pedro. *Alguns discursos do Dr. Pedro Américo de Figueiredo*. Florença: Imprensa de l'Arte della Stampa, 1888.p.124).

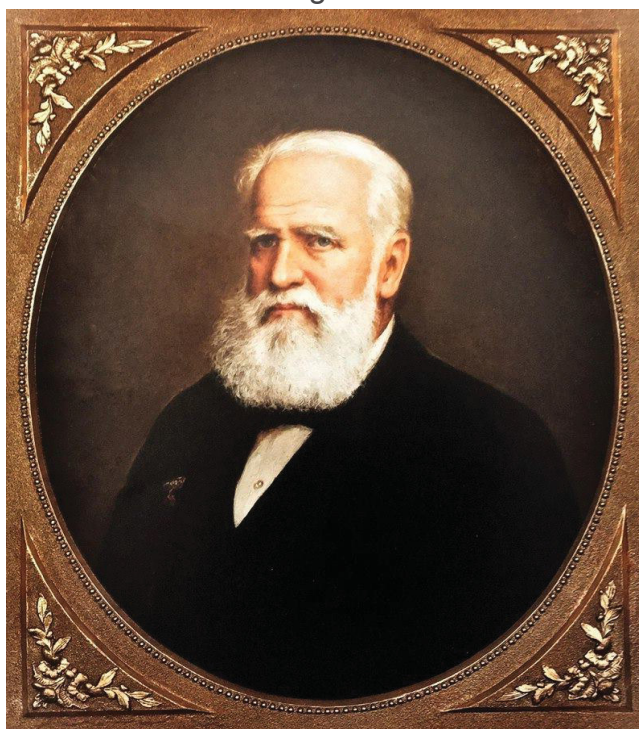
¹⁹⁸ Visto em: <https://www.alamy.com/stock-photo/lutzen.html>. Visualização: 08/07/17.

¹⁹⁹ LEMBERGER, Ernst. *O retrato na Escandinávia*. 2 v. Berlim: Georg Reimer, 1912. Disponível em: <<http://digital.library.mcgill.ca/stern/search/K28.html>>. Acesso em: 22/04/17.

nasceu na cidade de Vesterborg (Dinamarca) no ano de 1826, proveniente de uma família abastada de latifundiários. Mudou para Copenhagen em 1842 para estudar na Academia de arte, onde se graduou em 1851. Depois ele seguiu uma viagem pela Alemanha como pintor e se fixou na cidade de Dresden. Nesse período, Lützen começou a esboçar seu gosto por pintura figurativa²⁰⁰ e animal.²⁰¹

Entre 1850 á 1854 se dedicou basicamente a obras no estilo retrato e pinturas á óleos em miniatura. Esse momento significou o auge na sua maturidade artística, se destacando com obras que retratavam paisagens, animais e pinturas sacras. A partir de 1870, Lützen se envolveu em várias comissões em Munique na Alemanha em prol de novas abordagens sobre restauração e preservação de pinturas. Sabe-se que exibiu sua arte pela última vez em 1880 morreu em 20 de setembro de 1890 e está enterrado no cemitério de Holmen em Copenhagen.²⁰²

Fig.27



Retrato de Dom Pedro II pintado por Lützen em 1878.²⁰³

Através da presente pesquisa foi constatado que além das seis cópias das obras de Eckhout do *Nationalmuseum*, Lützen pintou um retrato do Imperador Dom Pedro II dentro da mesma encomenda. A exemplo das cópias, essa tela também foi

²⁰⁰ Estilo de pintura que retrata objetos, pessoas, paisagens, de forma que lembra muito a visão real. Antagônico ao abstracionismo.

²⁰¹ Ibid., p.25.

²⁰² Ibid., p.26.

²⁰³ Visto em: https://www.google.com.br/search?tbs=sbi:AMhZZis_1MweElK9PYeKoopHNuIOr.
Visualização: 08/06/18.

doadas ao IHGB e igualmente se conserva no acervo do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro localizado no Rio de Janeiro.

Após percorrermos o trajeto feito pelas telas originais de Eckhout pintadas no Brasil seiscentista e o caminho que elas fizeram até serem anexadas ao Museu Nacional da Dinamarca; Faz-se necessário discorrer sobre a seleção feita por Dom Pedro II em 1877 e o porquê dos africanos e o mulato de Eckhout terem ficado de fora da encomenda confiada a Lützen, questões estas que serão abordadas no capítulo II da presente escrita.

CAPÍTULO II: NÃO QUISTOS PELA NAÇÃO: OS AFRICANOS E O MULATO DE ECKHOUT

Durante sua visita ao Museu nacional da Dinamarca em 1878, o Imperador brasileiro Dom Pedro II externou o desejo de repatriar as telas de Albert Eckhout pintadas no Brasil no contexto das Invasões Holandesas. Entretanto, na impossibilidade de conseguir o intento, foi permitido que o mesmo fizesse cópias dessas obras.

Da grande coleção de telas de Albert Eckhout expostas no Museu Nacional da Dinamarca; composta por representações de naturezas mortas, indígenas brasileiros, africanos e miscigenados (um mulato e uma mameluca); Dom Pedro II fez uma seleção bem específica e pontual. Contratou um copista dinamarquês para que fizesse somente cópias das telas que figuram os indígenas brasileiros e uma mameluca, deixando de fora da encomenda os africanos e o mulato (obras a seguir):

Fig. 28



“Homem negro”, Albert Eckhout. 264x162cm.²⁰⁴

Fig.29



“Mulher negra”, Albert Eckhout. 267x178cm.²⁰⁵

²⁰⁴ Visto em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24491/homem-africano>. Visualização em: 02/07/18.

²⁰⁵ Visto em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24488/mulher-africana>. Visulaização em: 02/07/18.

Fig.30

"O mulato", óleo sobre a tela. 265 cm x 163cm.²⁰⁶

Quando analisamos a situação e o status social que os africanos escravizados e libertos, igualmente que os afrodescendentes tinham no Brasil nas últimas décadas do séc. XIX, bem como, o cenário político e cultural do período, os porquês de Dom Pedro II não ter encomendado reproduções das três telas de Albert Eckhout representando dois africanos e um mulato ficam bem mais claros.

Se investigarmos meticulosamente todas as possibilidades suscitadas acima, passamos a entender a "não encomenda" das reproduções não mais como um lapso, ou uma escolha furtiva e inocente de Dom Pedro II e sim como um ato intencional e calculado que estava em total consonância com o projeto imperial brasileiro do período, igualmente, verificamos que a eleição das obras estava perfeitamente alinhada com os valores da classe científica, intelectual e artística brasileira do final do séc. XIX.

No ano de 1878, ano em que o referido Imperador visitou a Dinamarca e fez a encomenda das reproduções das obras de Eckhout a Lützen, o Brasil era ainda oficialmente um país escravocrata. Na contra mão da maioria dos países europeus e

²⁰⁶ Visto em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24487/homem-mestico>. Visulaização em: 05/08/18.

também americanos que aboliram o uso da mão-de-obra escrava, o governo imperial brasileiro insistia no uso desse tipo de trabalho, igualmente de maneira débil tentava preservar a monarquia das insídias dos movimentos republicanos.

Existe um debate muito grande entre os historiadores a respeito da posição pessoal de Dom Pedro II em relação á escravidão, alguns acreditam que era totalmente conivente e sabia da importância econômica para o Império brasileiro, outros, acreditam que era ilustrado e em sua intimidade era contra essa prática. Abstraindo essas discussões se o Imperador era ou não contra o regime escravocrata, o fato é que a escravidão de africanos no Brasil era um negócio altamente lucrativo e era um dos sustentáculos da economia do estado imperial brasileiro naquele período, bem como, essa prática era endossa e tinha anuência do estado.

Apesar de figurarem nos centros urbanos, a grande parte da população de africanos escravizados estava localizada no campo, trabalhando a duras penas em lavouras e engenhos. Essa população marginalizada e explorada compunha uma significativa parte na população brasileira do período, fato que pode ser verificado em um Censo Imperial realizado no ano de 1872.

O Censo de 1872 significou um grande marco nas observações estatísticas/demográficas no Brasil. Antes dele, o governo Imperial não tinha dados precisos de quantos habitantes existiam no Brasil, igualmente, a quantidade de escravos, de libertos e a substancialidade dos grupos étnicos que aqui viviam. Inspirado por censos feitos em outros lugares do mundo, o Censo brasileiro de 1872 foi pensado como forma de melhor conhecer o país, fechar nossas fronteiras e achar meios mais eficazes de administrá-lo. A respeito da feição e da necessidade dos censos pelo estados James C. Scott salienta:

Um censo é homogeneizador em sua concepção. O uso da contagem universal de uma população se desenvolveu a medida que o Estado nacional moderno foi adquirindo certas feições políticas e sociais: centralização de poderes, unificação de normas e estatutos, padronização de pesos e medidas, organização de sistemas de correio e transportes, dentre outros.²⁰⁷

²⁰⁷ SCOTT, James C. *Seeing Like a State*: How certain schemes to improve the human condition have failed. New Haven: Yale University Press, 1998, p. 2. 8

Seguindo as considerações de James C. Scott a respeito dos censos podemos entendê-los como grandes instrumentos que simplificam e tornam legíveis aos administradores de estado a extensão aproximada de seus territórios, população, riquezas e potenciais. Através dos recenseamentos, informações difusas e heterogenias podem ser computadas e dispostas em linha de inteligibilidade. Ao contrário do que o senso comum prega, os resultados apresentados nunca são um retrato exato da sociedade, muito menos precisos (mesmo hoje no séc. XXI). Esses indicativos trabalham com números aproximados que podem variar para mais ou para menos e a forma com que eles são feitos, podem influenciar em muito no resultado final.

Apesar de oferecerem informações preciosas aos governantes, de auxiliarem nas políticas públicas, os censos possuem um lado nada altruísta. Os números revelados por recenseamentos ajudam os governantes a fiscalizarem a produção de riquezas no país, auxiliam nos ajustes de impostos e nas taxas de juros, além de controlarem diretamente o número de alistamentos militares.

Com efeito, no ano de 1871, por meio do decreto n.4676, cumprimento à lei 1.829, criou-se a Diretoria Geral de Estatística (DGE), órgão que ficou responsável pelo recenseamento ocorrido no ano 1872. Além da contagem do número de habitantes no Brasil, o referido censo também trouxe inovadoras categorias de pesquisa nos questionários que contemplavam o sexo dos entrevistados, o estado de livres ou escravos, estado civil, nacionalidade, ocupação, religião e a cor.

Para que os habitantes de todo o território brasileiro fossem contabilizados pelo censo, a DGE enviou delegados para as 21 províncias do qual o Brasil era formado. Espalhados por 641 municípios, esses delegados operavam agentes espalhados por 1.440 paróquias, ou seja, unidades mínimas de contagem que tinham como referencia uma igreja administrada por um pároco. Essas igrejas paroquiais serviam como centrais de organização e coleta das informações que posteriormente seriam enviadas a Diretoria Geral de Estatística.

Dessas igrejas paroquiais os agentes recenseadores partiam para as casas que ficavam nas redondezas, distribuindo fichas em cada residência. Essas fichas deveriam ser preenchidas pelo “chefe da família” e posteriormente entregues ao agente recenseador em no máximo em quinze dias. Era aconselhado que

preenchessem com a maior exatidão possível, caso não entregassem, era considerado um delito passível de multa.

A ficha pedia informações como nome, cor, idade, estado civil, lugar de nascimento, nacionalidade, profissão, religião, instrução e um campo para “observações”. Na ficha deveria constar todos os viventes da casa em ordem hierárquica, começando pelo “chefe da família”, a esposa, filhos, parentes, hóspedes, criados, empregados e os escravos.

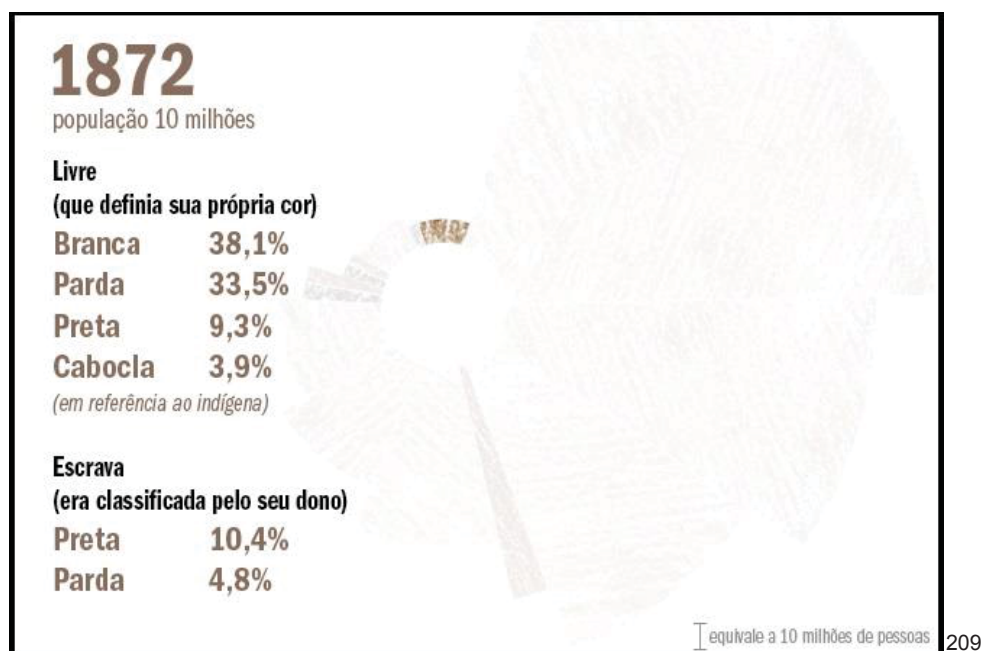
Em face da grande taxa de analfabetismo que assolava o Brasil, muitas das fichas eram corrigidas e até mesmo preenchidas pelos próprios agentes. As longas distâncias, a não devolução dos formulários, erros de somatória e até mesmo a impossibilidade de contato com comunidades isoladas; fez com que muitos grupos étnicos ficassem de fora dos gráficos oficiais, tomamos com exemplo dessa afirmação as comunidades indígenas que aparecem de forma muito tímida no censo de 1872 (quilombolas não existem oficialmente nesse censo).

O censo de 1872 revelou que o Brasil possuía aproximadamente cerca de 10 milhões de habitantes, para ser mais preciso 9.930.478 viventes. Dentro desse grande número de pessoas: 5.123.869 eram homens e 4.806.609 eram mulheres. Se analisarmos os gráficos e as percentagens do referido censo, podemos verificar que os homens representavam 51,6% da população e as mulheres 48,4%.²⁰⁸

Como citamos anteriormente, além das informações a respeito de número de habitantes, gênero, profissões, situação civil e etc.; o censo de 1872 também contemplava as questões raciais como podemos observar no gráfico a seguir:

²⁰⁸ <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=225477>

Fig.31



Segundo o censo de 1872 a população brasileira estava dividida racialmente em: 38,1% de brancos, 33,5% pardos, 9,3% preta e 3,9% cabocla. Apesar dos números saltarem aos nossos olhos, salientamos que os números poderiam ser ligeiramente diferentes, visto que as descrições raciais dependiam diretamente das informações colocadas nas fichas recenseadoras preenchidas pelos “chefes de família”. Mulheres, crianças, criados, empregados e escravos eram classificados por seu marido/senhor/proprietário. Na questão indígena, os dados são ainda mais discrepantes, na impossibilidade ou na falta de interesse de contabilizá-los, eles aparecem como apenas 3,9% do total da população brasileira, nomeados no censo como “caboclos”.

Se analisarmos os números de uma forma mais objetiva podemos observar que cerca de 58% da população brasileira era composta por negros e miscigenados, contra 38,1% dos que se declararam brancos. Os 3,9% restantes eram compostos por estrangeiros residentes no Brasil, dando ênfase a portugueses, alemães, franceses.

Segundo o referido censo os escravos correspondiam no ano de 1872 a 15,2% do total da população brasileira. Estima-se que os números poderiam ser

²⁰⁹ <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br>

bem maiores, visto que, a declaração dos escravizados era feita pelos seus donos. O crescente medo por parte dos grandes proprietários de escravos poderia ter sido um dos motivos para que os números fossem camuflados, desde a promulgação da *Lei Eusébio de Queirós* (1850) igualmente a *Lei do Ventre Livre* (1871) os escravagistas se portavam de forma cautelosa em relação a leis e ações oficiais vindas do Império.

A partir das informações coletadas no censo, o Império brasileiro confrontou com números e dados de censos feitos em países ditos desenvolvidos. Foram detectados inúmeros problemas que afastariam o Brasil do rol das potências mundiais. Os principais empecilhos para o desenvolvimento nacional estavam relacionados diretamente com a escravidão e na constatação que maioria da população brasileira era negra, indígena e mestiça:

A comparação entre Brasil e Europa e a constatação do estado “atrasado” da nossa estatística em relação à dos “países civilizados” foi escrita em 1873, quando a DGE já havia realizado a coleta de dados do recenseamento e trabalhava duro para apurar os milhões de dados coletados. Nota-se que a estatística era muito mais do que uma matemática administrativa, mas uma questão política e de civilização.²¹⁰

De certa forma, o censo de 1872 alavancou o desenvolvimento de estratégias para acabar com a escravidão, igualmente ideais de eugenia social através do “branqueamento” da população. A sociedade brasileira foi considerada “atrasada” e “doente” e os principais motivos para os problemas nacionais era a presença maciça de africanos escravizados e libertos, igualmente de miscigenados e indígenas.

Além de uma classe explorada e escravizada, os africanos e afrodescendentes passaram a representar uma classe de indivíduos indesejados no novo projeto de nação. Podemos, afirmar que não existia um lugar para eles nos projetos de desenvolvimento do estado brasileiro no final do séc. XIX.

Os debates da abolição eram conduzidos por uma elite que se identificava com o ideal republicano, que entendia ser a escravidão um entrave para o progresso liberal e não um problema social. O processo abolicionista revelou-se como um movimento mais (de uma

²¹⁰ BISSIGO, Diego Nones. *O censo de 1872 e a simplificação da liberdade*. Visto em: <http://www.escravidaoeliberdade.com.br>. Visualização: 14/10/19.

parte) da elite brasileira, do que verdadeiro movimento de transformações sociais.²¹¹

Olhando por esse viés, observamos que a Abolição da Escravatura que aconteceria anos depois, não foi nada altruísta, mas sim resultado de um intenso processo de reflexão da “impossibilidade de lugar” do africano escravizado e liberto na sociedade brasileira, igualmente, das pressões antiescravistas vindas de fora do Brasil, a exemplo da Inglaterra.

Outro fator que pode influenciado essa visão pejorativa a respeito da população afro no Brasil, deve-se ao intenso fluxo de viajantes europeus a partir da segunda parte do séc. XIX. Antes da vinda da Família Real portuguesa para o Brasil a presença de viajantes pelo território brasileiro era muito rara, até porque existiam inúmeras restrições e proibições dessa prática por parte da Coroa.

Depois da instalação da Coroa no Brasil, muitos viajantes, artistas, cientistas europeus passaram a andar livremente pelos nossos domínios, estudando, catalogando e produzindo obras a respeito de nossa fauna, flora, geografia, sobre as pessoas que aqui viviam e seus costumes. Algo que chocou os viajantes europeus foi à intensa mestiçagem da população brasileira, igualmente, a “facilidade” com que os escravos africanos eram alforriados em relação a outras partes do mundo.

Um exemplo dessa visão pode ser encontrado nos relatos oitocentistas de um de um senhor de escravos inglês residente em Pernambuco chamado Henry Koster.²¹² Nos escritos Koster podemos observar o espanto do senhor de escravo frente à “facilidade” com que escravos crioulos e mulatos obtinham a alforria no Brasil, contrastando-a com as dificuldades encontradas pelos escravos do Caribe inglês.²¹³

Outro fato que chocava os viajantes europeus oitocentistas era fluidez com que portugueses e espanhóis se miscigenavam com africanos livres, afrodescendentes e indígenas. Há inúmeros relatos de assombro por parte dos

²¹¹ MONTEIRO, Roberta A. *L'INTEGRATION DU NOIR DANS LA SOCIETE BRESILIENNE DU XIXE SIECLE ET LA QUESTION DE L'IDENTITE ENTRE CLASSE ET RACE*. Visto em: <http://publicadireito.com.br/artigo>. Visto em: 11/10/19.

²¹² KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2002, capítulos XVIII e XIX, 2 vols. (1a ed. 1816).

²¹³ Idem.

europeus ao constatar que alforriados e mestiços ocupavam cargos importantes na colônia, igualmente que poderiam gozar de status social elevado e fortunas:

Os viajantes europeus estudiosos da fauna e flora brasileira insistiram em rebaixar o povo brasileiro em suas observações: “exemplo de nação degenerada de raças mistas”, “modelo de falta e atraso em função de sua composição étnica e racial”, “o mestiço é um tipo indefinido, deficiente em energia física e mental”.²¹⁴

Essa visão pejorativa dos viajantes europeus a respeito da miscigenação no Brasil corroborou em muito para a construção de preconceitos e teorias sobre inferioridade racial que se tornariam comuns no final do séc. XIX. A miscigenação passou a ser vista com repulsiva e a os indivíduos frutos de uniões mistas, passaram a ser vistos como degenerados, intelectualmente limitados, com grande propensão a criminalidade e a promiscuidade.

Essas perspectivas também foram fortemente influenciadas pela obra *A origem das espécies* (1859) do naturalista inglês Charles Darwin. Através das descobertas de Darwin no campo da evolução e seleção natural, vários intelectuais europeus do período se lançaram em teorias deterministas que estendiam as pesquisas darwinistas até as estruturas da sociedade da época, conjunto de ideais que ficou conhecido posteriormente como “*Darwinismo social*”:

O darwinismo social considera que os seres humanos são, por natureza, desiguais, ou seja, dotados de diversas aptidões inatas, algumas superiores, outras inferiores. A vida na sociedade humana é uma luta “natural” pela vida, portanto é normal que os mais aptos vençam, ou seja, tenham sucesso, fiquem ricos tenham acesso ao poder social, econômico e político; da mesma forma, é normal que os menos aptos fracassem, não fiquem ricos, não tenham acesso a qualquer forma de poder [...] a teoria científica da seleção natural mostrava que os inferiores, menos aptos, deveriam morrer mais cedo e deixar menos descendentes.²¹⁵

Os intelectuais adeptos do Darwinismo social acreditavam que existia uma clara hierarquia racial entre os humanos, onde existiam raças ditas puras e outras ditas inferiores. Para eles, o desenvolvimento de uma determinada sociedade dependia diretamente do grupo racial predominante.

Ao ver deles, sociedades ditas “civilizadas” eram desenvolvidas por conta dos seus habitantes racialmente “puros” e “perfeitos” (no caso a etnia europeia ocupava

²¹⁴ BLANC, Marcel. *Os herdeiros de Darwin*. São Paulo: Scritta, 1996. In: BOLSANELLO, Maria Augusta. *Darwinismo social, eugenia e racismo “científico”*: sua repercussão na sociedade e na educação brasileira. Educ. rev. [online]. 1996, n.12, p. 158.

²¹⁵ Ibidem, p.144.

o topo dessa lista racial) enquanto as sociedades tidas como atrasadas eram justificadas por serem compostas e administradas por raças inferiores.

Esses intelectuais darwinistas acreditavam tanto nesses ideais que passaram a desenvolver teorias que contemplavam a eugenia e formas artificiais de controlar a natalidade de raças ditas inferiores. Condenavam completamente a mistura racial, entendiam a miscigenação com uma praga social e acreditavam piamente que somente através do predomínio de uma raça pura é que as sociedades atrasadas seriam levadas ao progresso.

Nesse cenário de amplos debates raciais que acontecia no mundo oitocentista a figura do miscigenado foi relacionada com as mais diferentes associações: a esterilidade, a marginalidade, a prostituição, a limitação intelectual e até mesmo o desenvolvimento e propagação de doenças. A respeito dessas associações Mariza Corrêa salienta:

Na classificação científica do século dezenove, brancos e negros se opunham como categorias discretas e sua mistura, portanto, tinha um efeito de paleta de pintor: tonalidades correspondiam também a atitudes, ou comportamentos, esperados de uma "mistura" não só de cores como de disposições inatas, herdadas. (Pré)disposições negativas no caso da entrada de herdeiros do primitivo mundo africano no civilizado mundo latino.²¹⁶

A análise dos intelectuais racialistas do séc. XIX contemplava também aspectos que iam além da cor da pele ou traços étnicos dos indivíduos “estudados”. Paralelamente a esses elementos, esses estudiosos se debruçavam em traçar tipos de personalidade, subjetividades, igualmente, propensões de cada grupo étnico ou mistura racial.

Dentro dessas análises, os gêneros dos indivíduos também eram fatores determinantes dentro das conclusões que os racialistas logravam. A visão sobre homens e mulheres era bem distinta, fato esse que pode ser facilmente exemplificado em compreensões oitocentistas sobre os “homens mulatos”:

O mestiço era quase sempre também sinônimo de afeminado, ou, como era mais comumente chamado na época, de pederasta passivo, numa oposição nunca explicitada ao branco como heterossexual, por definição. Não por acaso, foi no contexto da

²¹⁶ CORRÊA, Mariza. *Sobre a invenção da mulata*. Cadernos Pagu (6-7) 1996. p.42.

análise dos cultos "afro-brasileiros" que se iniciou a discussão antropológica a respeito do homossexualismo no Brasil.²¹⁷

Produto de relações sexuais (espúrias), o mulato trazia já no nome escolhido para designá-lo a marca de sua origem. (Durante algum tempo discutia-se na literatura médica se os mulatos, como o seu nome indica, eram ou não estéreis – como as mulas, produtos do cruzamento entre éguas e jumentos).²¹⁸

Nos trechos acima podemos constatar que a imagem dos homens mulatos era relacionada diretamente com a infertilidade e a falta de virilidade. Muito se tem estudado sobre a origem do nome mulato, existem várias teorias, entre elas que o nome estaria vinculado a da mula, ou seja, animal híbrido, estéril, comumente fadado a trabalhos pesados e medíocres.

Notamos também o peso que valores religiosos cristãos ocidentais tinham nessas concepções. As religiões de matriz africana eram totalmente demonizadas e suas práticas recriminadas. A homossexualidade é vinculada diretamente as religiões afro e por seguinte, repreendidas assim como eram feitas com as prática sexuais homoafetivas.

Outra associação pejorativa aos homens afrodescendentes era a suposta propensão que eles tinham para a vadiagem e a malandragem. Para entendermos melhor essa associação, necessitamos nos reportar ao conceito de “vadio” no final do séc. XIX:

desde o final do século XIX, o termo “vadio” era usado tanto para se referir àqueles que não tinham trabalho, como para designar todos os que viviam de ocupações esporádicas. A palavra “vadiação” também qualificava as brincadeiras, os jogos e os divertimentos de rua cultivados pelo povo e repudiados pelos que sonhavam com uma população que vivesse disciplinadamente pelos supostos padrões europeus.²¹⁹

Quando estabelecemos um paralelo entre o conceito de vadio oitocentista e o estilo de vida que os africanos libertos e miscigenados tinham nesse período, muitos porquês vêm a toda. O primeiro deles se diz respeito à alta taxa de desemprego entre alforriados e mestiços. Sem muitas possibilidades de ingressar em de trabalhos formais, muitos deles se lançavam na informalidade, prestando pequenos serviços, trabalhando em artesanato ou como mascates. Como observamos

²¹⁷ Ibidem, p.43.

²¹⁸ Ibidem, p.44.

²¹⁹ DIAS, Albert Adriana. *A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha. (1910-1925)*. Salvador, Bahia. 2004.

anteriormente, o conceito de vadio nesse período não contemplava somente as pessoas ociosas, mas sim, desempregados e pessoas que viviam em trabalhos informais, dessa forma, a fama de que os afrodescentes eram vadios e não gostavam de trabalhar foi facilmente difundida.

Outro fator que também contribuía para essa visão pejorativa estava ligada as práticas de lazer desses grupos marginalizados. Enquanto a elite usava suas horas de lazer dentro de casa (livros, música, jogos de tabuleiro ou artes manuais) ou em espaços públicos formais (museus, teatros, recepções etc.), as classes mais baixas se divertiam em lugares públicos, como praças, ruas e parques. A dança, a música, a capoeira, os jogos de roda praticados pelos mestiços em lugares públicos dava a impressão que sempre estavam disponíveis, ociosos e buscando divertimento a todo o momento.

A partir da segunda parte do séc. XIX outro termo passou a ser associado aos homens afrodescentes, ou seja, o de que seriam “malandros”. Ao que tudo indica o termo pejorativo “malandro”, no entendimento que conhecemos hoje teria surgido nesse período:

O vocábulo- português do Brasil- “malandro” surge a partir de uma derivação regressiva do português de Portugal “malandrin” que por sua vez, deriva do italiano “malandrino”. O vocábulo italiano [...] “Malandrino” e sua constituição é, na verdade, a de um híbrido do latim *malus* (mau) e do grego *anér*, *andrós* (homem). Logo etimologicamente, o significado literal de malandro seria “homem mau”, “mau sujeito”. O provável período de introdução se dá na 2ª metade do séc. XIX, tendo em vista que a mais antiga referencia encontrada pertence ao capítulo XXXVII (“O Vidigal desapontado”).²²⁰

Emprestado de vocábulos de língua estrangeira, aos poucos o termo “malandro” foi sendo incorporado á tradição oral brasileira, bem como, sofrendo adaptações que conferiram novas atribuições pejorativas.

O “malandro” no entendimento dos brasileiros passou a não só significar um “homem mau”, mas, sim um sujeito preguiçoso, indolente, que usa sua sagacidade e astúcia para bem viver sem precisar trabalhar. Ao passar do tempo, outras concepções foram incorporadas ao termo, como por exemplo, que o “malandro”

²²⁰visto em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/9525/1/arquivo443_1.pdf. Data de acesso: 12/03/20.

seria um sujeito boêmio e bebedor, que vive em uma insaciável busca pelo prazer e diversão, igualmente, que teria reputação duvidosa e responsável por pequenos crimes e golpes.

A princípio o referido termo era usado para designar qualquer homem que tivesse tais características/ estilo de vida, entretanto, a partir da segunda metade do séc. XIX a figura imagética do “malandro” passou a ser associada massivamente aos africanos livres e afrodescentes, isso tanto na literatura, quanto na cultura popular brasileira, criando o imaginário que os indivíduos dessa etnia seriam vadios, desregrados e propensos a criminalidade.

Essa associação não é furtiva quando analisamos as pesquisas dos intelectuais racialistas oitocentistas. Para esses estudiosos, o grupo étnico do qual um indivíduo descendia era um fator que influenciava fortemente suas atitudes e comportamentos. Eles acreditavam tanto nessa teoria, que julgavam ser possível traçar objetivamente as características psicológicas, qualidades e defeitos de cada etnia em questão (no período usam o termo “raça”).

Sob uma ótica eurocêntrica, esses intelectuais racialistas criaram tipos perfeitos e indesejados, igualmente uma escala de valores entre as diferentes etnias (raças). Com efeito, os africanos passaram a ocupar a posição mais inferior dentro dessa escala, igualmente, a figura desse grupo étnico passou a ser associada ao atraso, aos vícios e criminalidade.

Não tardou para que a elite e a intelectualidade brasileira oitocentista começasse a consumir essas obras, bem como, usar essas teorias para acentuar a marginalização contra os africanos livres e afrodescentes que viviam no Brasil. Essas bases imagéticas lançadas pelos racialistas poderiam explicar em parte o desenvolvimento do termo “malandro” na segunda metade do séc. XIX, igualmente, fluidez com que esse adjetivo pejorativo foi associado ao homem africano ou afrodescentes.

A exemplo dos homens, as mulheres africanas e afrodescentes também faziam parte da camada social marginalizada no Brasil oitocentista. Ocupando status de escravas, alforriadas, nascidas livres; essas mulheres sofriam as mais distintas formas de exploração e marginalização. Ser uma mulher no séc. XIX, por si só já era

um grande desafio em uma sociedade absolutamente patriarcal. Entretanto, quando a mulher em questão se tratava de uma mulher afrodescendente a situação conseguia ser infinitamente pior.

As mulheres africanas escravizadas tinham uma vida extremamente dura e cruel, independentemente se ela estivesse na cidade ou no campo. Ao contrário da visão popular, a vida delas não era nem um pouco branda, igualmente, não era preenchida unicamente por uma rotina de serviços domésticos. Hoje se sabe que quase a metade dos escravos que trabalhavam nas lavouras e engenhos brasileiros no séc. XIX era composto por mulheres, contrariando o senso comum que elas só se dedicavam aos afazeres domésticos nas casas grandes.

Além da exploração da mão-de-obra, do trabalho físico forçado e toda sorte de abusos que um escravo normalmente sofria, a rotina das mulheres escravizadas incluía a violência sexual e a objetificação do seu corpo:

O uso do corpo da mulher negra vai para além do econômico, da produção material de bens, vai para além da reprodução. No seu corpo reside o desejo imaginário, machista e escravista que a torna responsável pelo apetite sexual que provoca no senhor, enquanto provoca, em sentido inverso, a violência da senhora. Apesar de ser “coisa”, e do código branco superior desconhecer a negra como pessoa, são inúmeros os casos reproduzidos pelos jornais e literatura sobre maus tratos, sevícias, mutilações e até crimes praticados pela branca, (Monteiro, 1989, p. 96).²²¹

A situação de vulnerabilidade do corpo mulher negra escravizada era visto como uma excelente oportunidade para as mais torpes experiências sexuais dos seus senhores, feitores e até mesmo de outros escravos. Assim como seu corpo, essas mulheres não tinham direitos sobre seus filhos, os quais eram afastados delas prematuramente e na maioria das vezes vendidos como uma mera mercadoria dentro comércio escravista.

O destino das mulheres africanas nascidas livres ou libertas, em grande parte não se distinguia muito das escravas no que tangia à violência e objetificação de seus corpos. Apesar de não estarem legalmente submissas á senhores, o simples

²²¹ Monteiro, M. P. *A mulher negra escrava no imaginário das elites do século XXI*. 1989. CLIO n.12 (Série história do nordeste).

fato de estarem vivendo em uma sociedade que tinha costumes escravistas arraigados a cultura, levava essas mulheres a sofrerem abusos:

Ser liberta não eximia as mulheres do ônus de viver em uma sociedade escravista. As forras enfrentavam inúmeros preconceitos, eram acusadas de 'levar vida airada', de não ter moral. Eram constantemente abordadas pelas autoridades como se fossem escravas fugidas e algumas chegavam a ser presas várias vezes, amargando processos judiciais para comprovar o seu status de liberta. Muitas chegavam a ser raptadas, reescravizadas e revendidas como escravas.²²²

Estupros e abusos sexuais ocorridos contra mulheres afrodescendentes livres na segunda parte do séc. XIX eram recorrentes e na maioria das vezes quando levados às autoridades locais, as denúncias eram pormenorizadas. A justificativa para tal descaso seria a visão pejorativa criada por essa mesma sociedade, que as via como lascivas, promíscuas e disponíveis.

Se a figura do homem afrodescendente foi associada à vadiagem, a criminalidade e a malandragem, já a figura da mulher negra por sua vez, foi fadada à hiperssexualização. Salientamos que o fetiche em torno do corpo da mulher afrodescendente não é uma invenção oitocentista; encontramos uma farta literatura a respeito dessa visão desde os primórdios do período colonial brasileiro.

Entretanto, essa hiperssexualização das mulheres afrodescendentes no séc. XIX pode ser melhor compreendida quando denotamos a associação feita entre elas e a figura mitológica da deusa Vênus (Afrodite para os gregos). Inspirados pelo Movimento Classicista, os intelectuais, artistas e ilustrados oitocentistas, revisitando as mitologias do mundo antigo passaram a reconhecer nas mulheres africanas os atributos da figura de Vênus; deusa do amor, da beleza e sexualidade dentro da mitologia greco-romana.

Vênus segundo a mitologia era uma linda mulher, de corpo escultural, que praticava sua sexualidade livremente, sem pudores ou recriminações. Existem inúmeras narrativas mitológicas sobre seus casos amorosos, igualmente, a forma como seduzia outros deuses e até mesmo humanos. Na mitologia, Vênus era casada com o deus Vulcano (deus do fogo), entretanto, por conta do seu insaciável

²²² DIAS, Maria Odila. *“Resistir e sobreviver”*. In PEDRO, Joana M.; PINSKY, Carla B. Nova História das Mulheres no Brasil. – 1ª ed. – São Paulo: Contexto, 2013. p. 377-378.

A charge francesa de 1810 intitulada de “La Belle Hettentot” faz referência à sul-africana Sarah Baartman (1789-1815) que ficou conhecida no séc. XIX como a “Vênus de Hettentot”, “Vênus Negra” ou “Mulher Selvagem”.

Sarah ou “Sartije” como era chamada, nasceu no atual território da África do sul e ainda na sua adolescência foi enganada por dois homens ingleses e levada à Europa para se apresentar em espetáculos de aberrações. Sartije possuía traços físicos bem peculiares (segundo os europeus oitocentistas) como: nádegas e seios bem salientes, genitálias proeminentes, bem como outras características físicas que os expectadores achavam ser “inusitadas”. Durante essas apresentações Sarah Baartman sofreu inúmeros tipos de violências (físicas, sexuais, psicológicas e etc.) o que certamente causaram sua morte prematura na França aos 26 anos de idade no ano de 1815.²²⁴ A história de Sartije ilustra em partes a triste realidade sobre a objetificação, exploração e sexualização que o corpo da mulher afrodescentes passou a sofrer a partir do séc. XIX, bem como, o início da formulação e difusão de teses racialistas que a ciência levaria até meados do séc. XX.

O segundo arquétipo feminino que povoava o imaginário europeu oitocentista era o da deusa Juno; relacionado à figura da mulher branca, a qual era almejada como par ideal para o casamento e para a vida social. Apesar do desejo e a atração pelas mulheres negras, eram com as mulheres brancas que era desejável se casar, ter filhos e constituir uma família. As mulheres afrodescentes eram para a diversão, para o prazer e para a realização dos fetiches sexuais. A objetificação do corpo da mulher negra e a visão falaciosa que seriam lascivas, sem moral, de instintos animais, fazia com que elas se tornassem aos olhos da sociedade corruptoras da vida familiar, igualmente, responsáveis pela própria exploração e a violência que passaram a sofrer.

²²⁴ Depois da morte de Sarah, seu corpo foi dissecado e levado a um museu francês e parmeneceu em exibição até a década de 70 do séc. XX. Em 2002, após inúmeras negociações diplomáticas, Nelson Mandela conseguiu repatriar os restos mortais de Sarah Baartman e deu-lhe um enterro digno na África do Sul.

1.1 A FISIONOMIA AFRICANA DO DIABO CRISTÃO

Apesar do séc. XIX ter sido um século marcado por uma intensa produção científica e de uma busca incessante pela razão; a visão religiosa ainda imperava no imaginário e nos hábitos dos brasileiros oitocentistas. A religiosidade cristã trazida pelos colonizadores europeus que fora praticada por séculos nos domínios coloniais ainda era um grande norteador das mentes no período, igualmente, a visão sobre os africanos e afrodescendentes era fortemente influenciada por perspectivas religiosas.

A abordagem demonizada da figura do africano pela perspectiva religiosa cristã é muito mais antiga que o próprio cristianismo em si. Quando rastreamos as raízes dessa visão pejorativa, nos remontamos a um período anterior, ou seja, ao judaísmo e as narrativas bíblicas contidas na Torá.

Segundo a Torá (ou Velho Testamento para os cristãos) os africanos seriam descendentes de um dos filhos do personagem bíblico Noé. De acordo com essa coletânea de textos, Noé teria tido três filhos (Cam, Sem e Jafé) e após o Dilúvio Universal e a total aniquilação dos outros viventes, esses filhos e seus descendentes teriam dado origem aos diferentes povos/etnias que conhecemos.

Conforme a narrativa a respeito da vida de Noé, os africanos teriam sido originados a partir da linhagem amaldiçoada do seu filho Cam. A origem da maldição remonta a um episódio pós-dilúvio em que Cam encontra seu pai Noé desnudo e bêbado e passa a ridicularizá-lo. Frente às zombarias, Noé amaldiçoa Cam e predicando que ele e seus descendentes seriam eternos submissos aos descendentes de Sem e Jafé. Com efeito, essa narrativa contida na Torá ajudou a criar inúmeros tipos de preconceitos e formas inferiorização contra os africanos, igualmente, serviu em vários momentos da história para legitimar a escravidão praticada na África.

A origem da representação demonizada da pele negra dos africanos também está relacionada à narrativa judaica de Cam. No hebraico o nome Cam (כַּם) significa “quente ou queimado”, fazendo uma clara alusão à pigmentação da pele das várias etnias encontradas no continente africano. Olhando a partir dessa perspectiva religiosa a pele negra deixou de significar somente um traço étnico, e sim, passou a

ser entendida como uma característica física distintiva de uma descendência amaldiçoada e fadada a exploração e a escravidão.

Como é sabido, o Cristianismo nasceu em meio judaico e por muitos séculos lutou para criar uma identidade distinta do judaísmo. Apesar da incessante busca por uma identidade própria, os cristãos preservaram e perpetuaram muitas das narrativas da Torá, igualmente, ajudaram a difundir no Ocidente a visão pejorativa sobre os “descendentes de Cam”.

Diferentemente do judaísmo, o Cristianismo se propunha a ser uma religião de cunho mais universalista, em que qualquer nação poderia ser tornar parte dos salvo e não somente um povo/etnia em especial. Por conta disso, os cristãos passaram a fazer missões por diversas partes do mundo e foi durante essas viagens que esses missionários tiveram contato com diversas culturas, igualmente conheceram as diferentes divindades cultuadas nesses lugares.

Com o advento do cristianismo essas divindades locais passaram a representar entidades demoníacas, igualmente os que insistiam em professar essas religiões antigas passaram a ser chamados de “pagãos”. A figura do diabo tal como conhecemos hoje, foi construída ao longo dos séculos, bem como, sua feição assustadora foi influenciada pela iconografia de diversas deidades do mundo antigo.

As asas, os chifres e o rabo do “diabo” dentro do imaginário cristão, foram elementos retirados da mitologia filistéia e cananéia, igualmente das representações antropozoomórfica dos mesopotâmios, egípcios e gregos (mito de minotauro). Já a pele negra do diabo foi inspirada claramente pela iconografia de diferentes deuses do infra mundo: Anúbis para os egípcios (chacal de pele negra), Hades para os gregos, Ahriman para os persas, Mot para os cananeus, Plutão para os romanos etc.

Outro elemento que pode ter colaborado para essa associação entre a imagem dos africanos com a iconografia diabólica dentro do Cristianismo, pode ser encontrado na teologia cristã que se desenvolveu a partir da Antiguidade tardia e Idade Média:

Os teólogos, de santo Agostinho a Alberto Magno e São Tomás de Aquino, estabeleciam relação do branco com a pureza, perfeição espiritual e a verdade, e do negro com a perdição e falsidade. Por outro lado, os textos destinados à pregação religiosa, como sermões, exempla e a literatura didática em geral, diziam que

negra era a cor do diabo. “Por isso mesmo, até pelo menos o século XIV o senhor dos infernos era retratado como ‘etíope negro’, com cabelo encarapinhado, baixa estatura e corpo disforme, em que se misturavam traços humanos e anfíbios”.²²⁵

A beleza passa a ser branca, e a feiura negra. A bondade assume a brancura em contraposição à maldade que é negra. Negro passa a significar algo sujo, enquanto a limpeza se associa ao branco. O inferno é concebido como negro ao passo que o céu é lugar das almas brancas.²²⁶

O dualismo platônico revisitado pelos teólogos cristãos de certa forma corroborou para a construção da imagem do diabo com pele negra que se consolidou dentro da cultura Ocidental. Através da associação da cor branca com o bem e da cor preta com o mal, foi criado todo um imaginário que os indivíduos de pele branca eram bons e os de tez negra, maus.

Podemos observar exemplos de desdobramentos dessa teologia cristã em vários períodos da história da Cristandade, no caso do Brasil, ela é claramente visível através da arte colonial barroca que se desenvolveu a partir do séc. XVII. Quando analisamos a arte sacra do Barroco no Brasil, observamos que as representações religiosas de anjos, santos e veneráveis possuem pele e fisionomia branca europeia, bem como denotamos a iconografia do diabo e das criaturas infernais como sendo negros ou mestiços.

Com efeito, a imagem do negro vinculada às figuras demoníacas persistiu, igualmente, as religiões de origem africana foram fortemente marginalizadas e perseguidas no séc. XIX:

No exercício de suas crenças, os africanos e seus descendentes presenciaram [...] intensas perseguições e processos criminais durante o século XIX. Na cidade do Rio de Janeiro, capital do Império, as invasões às casas de dar fortuna e aos candomblés foram executadas com rigor pelas autoridades. Alguns objetos encontrados nos espaços religiosos eram considerados os principais indícios do “crime”: manipansos, animais mortos, pedras e, especialmente ervas e raízes – que, misturadas com terra, eram conhecidas como “mandigas”. Os responsáveis pelos “antros de feitiçaria” tiveram complicações com a justiça.”

²²⁵ GIAROLA, F. R. O “*demônio negro*”: o negro como maligno nas representações religiosas e raciais da imprensa de São João del-Rei (1871-1889). Locus: Revista De História, 24(2). p. 415.

²²⁶ ROCHA, José Geraldo da. *De preto à afrodescendente*: implicações terminológicas. In: CÍRCULO FLUMINENSE DE ESTUDOS FILOLÓGICOS E LINGÜÍSTICOS, 14., v. XIV, n. 2, tomo 1. Anais... Rio de Janeiro, 2010, p.902.

Pautado na Constituição de 1824 que preconizava o Catolicismo Romano como a religião oficial do império Brasileiro, o Estado Imperial no séc. XIX passou a combater terreiros, espaços religiosos africanos com maior rigor, igualmente a relacionar a práticas religiosas de matriz africana com a feitiçaria, a subversão e a criminalidade:

As perseguições eram levadas a cabo, em sua maioria, através de denúncias da população que muitas vezes sentia-se incomodada pelos batuques que se arrastavam até altas horas em dias de grandes obrigações. [...] As religiões afro-brasileiras eram e continuam sendo vistas como curandeirismo, magia negra, exploração de credulidade pública e exercício ilegal da medicina, estando os seus praticantes incorrendo em crimes previstos no Código Penal. O Código Penal [...] incriminava não só o curandeiro, mas, também, o feitiçeiro, juntamente com outras categorias, como espíritas e cartomantes.²²⁷

Essas associações pejorativas passaram a não só ocupar espaço nas discussões religiosas, mas também, no âmbito civil; pois ao se recusar a praticar a religião oficial do Estado Imperial o sujeito também estava se portando de forma subversiva:

(...) no contexto das perseguições generalizadas às manifestações culturais da população escravista, o que engloba a capoeira, as danças e batuques. Nesse período essas expressões são perseguidas devido ao entendimento do escravo como ser inferior, portanto, as suas expressões mais próximas de demonstração de bestialidade, imoralidade e barbarismo, do que de qualquer noção civilizada de cultura.²²⁸

Em suma, é inegável que o imaginário religioso contribui em muito para a intensa marginalização do africano e do afrodescendente no Brasil oitocentista, bem como, na legitimação das violências cometidas contra eles. A escravidão, por exemplo, foi defendida por muitos intelectuais e teólogos contemporâneos ao Movimento Abolicionista como legítima por estar embasada na narrativa de “Cam”, igualmente, as teorias de inferioridade racial dos negros e as degenerações atribuídas a eles justificadas por serem frutos de uma “descendência amaldiçoada”.

²²⁷ MAGGIE, Yvonne. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

²²⁸ Idem.

1.2 “O BRASIL É UM PAÍS DOENTE”²²⁹: O RACIALISMO E AS POLÍTICAS DE BRANQUEAMENTO NO FINAL DO SÉC. XIX

A exemplo do senso comum e das concepções religiosas a respeito dos africanos e afrodescendentes, a ciência oitocentista também se ocupou em lançar valores e teorias sobre os esses dois grupos marginalizados, igualmente sobre outros grupos étnicos. Criadas por pensadores europeus e embasadas em supostas evidências/metodologias científicas essas teorias raciais tinham caráter extremamente determinista, excludente e racista. Pensadas através da ótica eurocêntrica, essas ideais serviram por muito tempo para legitimar a supremacia branca europeia, igualmente, foram utilizadas para atender os mais variados propósitos políticos.

Indo na contramão dos valores pregados pelo Iluminismo francês, de igualdade e unidade, especialmente os encontrados na literatura humanista do filósofo Jean-Jacques Rousseau, diferentes pensadores europeus do século XIX começaram a tecer inúmeras teorias sobre as “diferentes raças” igualmente sobre a uma escala evolutiva entre elas.

Dentre os trabalhos pseudocientíficos pioneiros nesse sentido ressaltamos a figura do médico escocês Robert Knox (1791-1862) e seu estudo que ficou conhecido posteriormente como “craniologia”. Ao analisar inúmeros esqueletos e corpos autopsiados, Knox concluiu que as “raças” não europeias (africanos, indígenas, asiáticos etc.) possuíam crânios e cérebros menores, igualmente afirmou que por esse motivo, esses diferentes povos não eram tão inteligentes e civilizados como os europeus.

Com efeito, essas teorias raciais falaciosas se tornaram um grande sucesso na Europa na primeira metade do séc. XIX em grande parte por conta da obra *The races of man* (As raças humanas) lançada por Robert Knox em 1840, na qual, o referido médico escocês relatava suas “descobertas” igualmente as implicações delas na compreensão das diferentes “raças” e suas capacidades cognitivas. Não tardou para que essas teorias atravessassem o oceano e encontrassem intelectuais

²²⁹ Título inspirado em um subcapítulo da obra: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

adeptos no continente americano, nesse sentido, salientamos a figura do médico estadunidense Samuel George Morton (1799-1851) e sua teoria que os africanos e indígenas eram racialmente inferiores.

Inspirado pelo trabalho de Knox, o médico Samuel George Morton inferiu que os estadunidenses, a exemplo dos europeus, possuíam crânios e cérebros maiores que os africanos, asiáticos, ameríndios e por conta disso, eram também racialmente superiores. Entretanto a grande novidade na leitura de Morton é que por conta dessa inferioridade racial, esses diferentes povos não poderiam ascender intelectualmente, bem como, deveriam ser tutelados pelos ditos superiores (estadunidenses brancos e europeus):

(...) achava os crânios europeus e americanos sempre maiores que os crânios africanos, tasmanianos, malaio, mongóis e índios americanos. Se os negros pertencem às “raças inferiores” eles, então, poderiam ser escravizados, torturados, mutilados, encarcerados arbitrariamente e exterminados.²³⁰

Salientamos que os desdobramentos dessa leitura de Samuel George Morton causou grande impacto dentro do território estadunidense oitocentista, especialmente no processo de abolição da escravidão. Os defensores do modelo escravocrata defendiam que a escravidão africana era legítima, bem como, esse papel de tutela dos senhores de escravos era benéfica aos escravizados e a sociedade, embasados tanto na ótica religiosa quanto nas teorias de Morton.

Outro fator que influenciou em muito o desenvolvimento do “racismo científico” no séc. XIX foi à publicação do livro *a Origem das espécies* do naturalista inglês Charles Darwin no ano de 1859. Nessa obra, Darwin afirma que diferentemente da ótica religiosa, todas as espécies de seres vivos no planeta são produtos de um intenso processo de evolução que se tem estendido por milhões de anos, igualmente enseja que existe diferentes graus de evolução entre as diferentes espécies.

Nessa mesma obra, Charles Darwin também lançou outras duas teorias, ou seja, a de que existe uma seleção natural ativa na natureza em que somente os indivíduos mais fortes sobrevivem, bem como, assume que as habilidades e

²³⁰ Visto em: <https://professorlfg.jusbrasil.com.br/artigos/254945905/racismo-cientifico-origens-das-teses-racistas-na-modernidade>. Data de acesso: 23/05/20.

características físicas dos diferentes indivíduos são herdadas/passadas em um sistema de transmissão hereditária transgeracional.

Não tardou para essas teorias darwinistas fossem cooptadas pelos adeptos do racismo científico, igualmente, usadas massivamente para dar suporte e justificar suas tendenciosas teses. Segundo o entendimento desses pesquisadores, os brancos europeus ocupavam o topo dessa cadeia de evolução, cabendo a eles o papel de tutela e liderança sobre as demais raças inferiores que se encontravam abaixo deles no processo evolutivo.

Essas leituras racistas da teoria de Darwin, também foram usadas convenientemente para fundamentar o neocolonialismo praticado pelos europeus nos continentes asiático e africano ao longo do Séc. XIX e na primeira metade do séc. XX. Como eram povos considerados inferiores, cabia aos brancos europeus levar modernidade e cultura a esses territórios, ajuda-los na exploração de suas riquezas naturais e organiza-los administrativamente, sobe esses pretextos, ocultavam toda a violência e as diferentes formas explorações praticadas nas colônias africanas e asiáticas.

A exemplo da Europa e América do Norte, a intelectualidade brasileira oitocentista também se ocupou dessas teses racistas, bem como, adaptou essas leituras aos “problemas” que viam no Brasil. O principal “problema” apontado pelos racistas brasileiros foi à presença massiva de africanos e afrodescendentes vivendo em nossos domínios, igualmente a fluidez com que as diferentes “raças” se miscigenavam em nosso território. O principal polo desses estudos em nosso território se concentrava na Bahia, em especial entre os médicos que faziam parte do corpo docente da Universidade de Cirurgia da Bahia (atual UFBA).

Fundada por decreto imperial de Dom João VI em 1808, a Universidade de Cirurgia da Bahia, não só formava os novos médicos que iriam atuar nas diferentes províncias brasileiras, mas também gozava de muito prestígio e influência sobre a produção científica produzida em nosso país. Os “médicos baianos” (como ficaram conhecidos) a princípio se ocuparam somente das questões relacionadas ao seu ofício e ao estudo de doenças tropicais, entretanto, não tardou para que se debruçassem sobre outras áreas que tangiam a botânica, geologia, zoologia, biologia, higiene pública, questões raciais/sociais e etc.

No entendimento dos médicos baianos, o Brasil era um país doente por conta do caráter miscigenado do nosso povo, igualmente, essa grande confluência de raças inferiores era a grande causa do atraso da nossa nação em comparação as grandes potências oitocentistas. Usando de jargões médicos, esses intelectuais tinham como objetivo curar um país enfermo, tendo como base um projeto médico-eugênico, amputando a parte gangrenada do país, para que restasse uma população de possível “perfectibilidade”²³¹:

O argumento era basicamente um: o estabelecimento da diferença entre raças e a condenação da mestiçagem. Utilizando modelos sociais-darwinista, esses cientistas farão uma leitura original da realidade nacional ao apontar o cruzamento como nosso maior mal ao condenar a hibridação das raças [...] “O problema negro no Brasil” passava, de fato, a ser entendido como uma questão científica.²³²

Os médicos baianos não só acreditavam que o cruzamento racial era maléfico, como também usavam certos exemplos de misturas raciais para explicar a criminalidade, a loucura e as tendências à degeneração moral²³³. São eles, os primeiros a associar cientificamente a figura do negro e dos afrodescendentes a imagem do criminoso comum brasileiro. Segundo o entendimento deles, os mestiços eram violentos, corruptos, promíscuos e com forte inclinação a criminalidade, representavam uma mistura indesejada que trazia sérios empecilhos para o desenvolvimento da nação, igualmente, para a segurança pública.

A princípio essas discussões eram travadas somente entre os membros da referida universidade baiana, no entanto, a partir criação da Gazeta Médica da Bahia (GMB) em 10 de julho de 1866, essas discussões acadêmicas deixaram de ser exclusivas aos membros do referido instituto e passaram a circular com fluidez em todo nosso território.

Não tardou para que esses discursos racistas travestidos de cientificidade fossem propagandeados no Brasil, pelos museus, institutos históricos, faculdades de direito.²³⁴ Saindo da esfera da medicina essas discussões iniciadas pelos médicos baianos atingiram em cheio os intelectuais da área de direito, os quais eram vistos

²³¹ SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das letras, 1993. p.249.

²³² Ibidem. p.272.

²³³ Ibidem. p.249.

²³⁴ Idem.

como grandes aliados, pois segundo o entendimento “o homem de direito” seria um assessor que colocaria sob a forma de lei o que o perito médico já diagnosticara e com o tempo trataria de sanar.²³⁵

Entendendo que a intensa miscigenação do povo brasileiro era maléfica, bem como, trazia inúmeros atrasos para o país, a intelectualidade brasileira da segunda parte do séc. XIX se debruçou na busca de possíveis soluções para essa indesejada situação. Como forma de “sanar” os “problemas raciais” do Brasil, foi proposto um amplo projeto eugénico que tinha como propósito “branquear” a população brasileira.

Inspirados por projetos europeus e norte-americanos, os eugenistas brasileiros acreditavam que para se chegar a uma “perfectibilidade racial” era necessário eliminar as raças consideradas indesejadas. Entretanto o grande obstáculo para essa solução eugênica no Brasil era o fato que a grande maioria das pessoas que aqui viviam eram miscigenadas (como podemos observar no censo de 1872) e por conta disso uma solução imediata não seria possível como foi adotada em outros países.

Como resposta a esse problema, foi pensado em um modelo eugénico adaptado a realidade brasileira. Conhecido como “Branqueamento”, essa tática consistia em fazer uma higienização racial gradual, de caráter intergeracional, através da fixação de um grande número de imigrantes europeus em nosso território.

Com apoio do Estado Imperial, imigrantes de diferentes países europeus foram convidados a fixar residência no Brasil. Como forma de incentivar essa imigração em massa, foi prometido aos interessados inúmeros benefícios que contemplavam melhores condições de vida, promessas de enriquecimento, vagas de trabalho, pedaços de terra etc.:

(...) “é notável o início da política de “embranquecimento” do povo, com a chegada dos primeiros grupos de imigrantes europeus. A solução para o que era visto como um problema (a população negra e indígena) era o projeto de embranquecimento (...) Em 350 anos de tráfico negreiro, entraram no país cerca de 4 milhões de africanos. Entre 1870 e 1930 vieram morar aqui praticamente 4 milhões de imigrantes europeus”.²³⁶

²³⁵Idem.

²³⁶ Visto em: <http://www.palmares.gov.br/?p=25817>. Acesso em: 27/04/20.

A ideia central do Branqueamento era que esse grande fluxo de imigração de europeus revertesse à balança racial brasileira constatada no Censo de 1872 e que os brancos europeus se tornassem a maioria étnica no Brasil. A miscigenação entre esses imigrantes recém-chegados e os brasileiros que aqui residiam era esperada, bem como, almejada. Pretendia-se com essas uniões a eliminação gradual dos grupos étnicos indesejados através de uma espécie de seleção natural em médio prazo. Segundo os eugenistas brasileiros, em poucas décadas seria possível vislumbrar uma população com fisionomia europeia, com hábitos e mentalidade de países desenvolvidos.

Como foi citado anteriormente às políticas de branqueamento não almejavam só que os brasileiros tivessem tez branca e características físicas europeias, mas, que essa população também fosse “embranquecida” nos costumes. Essa ânsia pelo branqueamento era fomentada principalmente pelo apetite de desenvolvimento do estado brasileiro e pelo desejo de adentrar no rol das potências mundiais, tanto em questões econômicas quanto culturais.

Com efeito, o projeto de Branqueamento entrou em prática e milhões de imigrantes europeus se fixaram no Brasil no final do séc. XIX e nas primeiras décadas do séc. XX. Vindos de diversas partes da Europa, com diferentes línguas, costumes e ofícios, esses imigrantes passaram a substituir gradativamente os trabalhadores miscigenados que aqui viviam, tanto em ofícios especializados quanto em profissões simples, como podemos notar na charge a seguir, publicada na edição do periódico *Revista Ilustrada* no ano de 1895²³⁷:

²³⁷ Foi um periódico de publicação satírica, política, abolicionista e republicana brasileira, fundada no Rio de Janeiro pelo ítalo-brasileiro Angelo Agostini, circulando durante os anos de 1876 a 1898.

Fig.33

Charge vinculada na *Revista Ilustrada* no ano de 1895²³⁸

A charge aborda a substituição das tradicionais amas-de-leite e cuidadoras afrodescentes que eram comuns no Brasil durante todo o período colonial brasileiro, por babás brancas de origem europeia recém-chegadas no Brasil através dos ciclos de imigração suscitados pelo projeto de branqueamento. O texto vinculado à charge acima, ridiculariza as amas negras e enaltece o profissionalismo e o “charme” das babás brancas, discorrendo sobre a educação e os atributos físicos das europeias, igualmente que “daria vontade de voltar a ser criança para desfrutar dos belos seios que elas possuem”.

Publicações e charges como essa se tornaram extremamente populares no Brasil nas últimas décadas do séc. XIX, bem como, comparações tendenciosas entre brancos e negros extremamente recorrentes. Sempre munidas de argumentos racistas e argumentos maliciosos, essas produções oitocentistas ilustram o desprezo pelos africanos e afrodescentes e a crescente “impossibilidade de lugar” que eles sofreriam.

Com a Abolição da Escravatura e substituição gradual do trabalho escravo pela força de trabalho de imigrantes europeus, os negros passaram a se tornar trabalhadores e cidadãos não quistos dentro do novo projeto identitário brasileiro. Ignorados pelo Estado e marginalizados pela elite brasileira, eles foram colocados

²³⁸ Revista Ilustrada. Nº 415, Rio de Janeiro, jul. 1885.

no ostracismo como forma de suprimir o passado escravista colonial brasileiro, igualmente, como meio de aniquilar a herança africana radicada em nosso país.

Quando analisamos, todo esse cenário cultural, social, religioso, científico brasileiro do séc. XIX, os porquês de Dom Pedro II ter excluído as obras representando negros e mulatos de sua seleção de réplicas, ficam mais evidentes.

Os personagens africanos e mulatos seiscentistas presentes nas obras de Albert Eckhout atestam nosso passado colonial escravagista, igualmente evidenciam o caráter miscigenado do povo brasileiro, elementos que o Estado brasileiro tentava suprimir a todo custo no final do séc. XIX.

Outro ponto a ser observado nessa “não encomenda” é a discrepância entre as representações de Eckhout e a tradição de estilo nas representações de afrodescentes e africanos oitocentistas. Os africanos e mulatos de Eckhout são elegantes, dignificados e posam em posições clássicas, munidos de certa personalidade e elementos humanísticos.

Já o estilo de representação comum no Brasil do séc. XIX era totalmente oposto. Influenciado principalmente pelas obras dos pintores Jean- Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, os africanos e afrodescentes eram sempre representados em posições inferiorizadas, caricatas e desumanizadas.

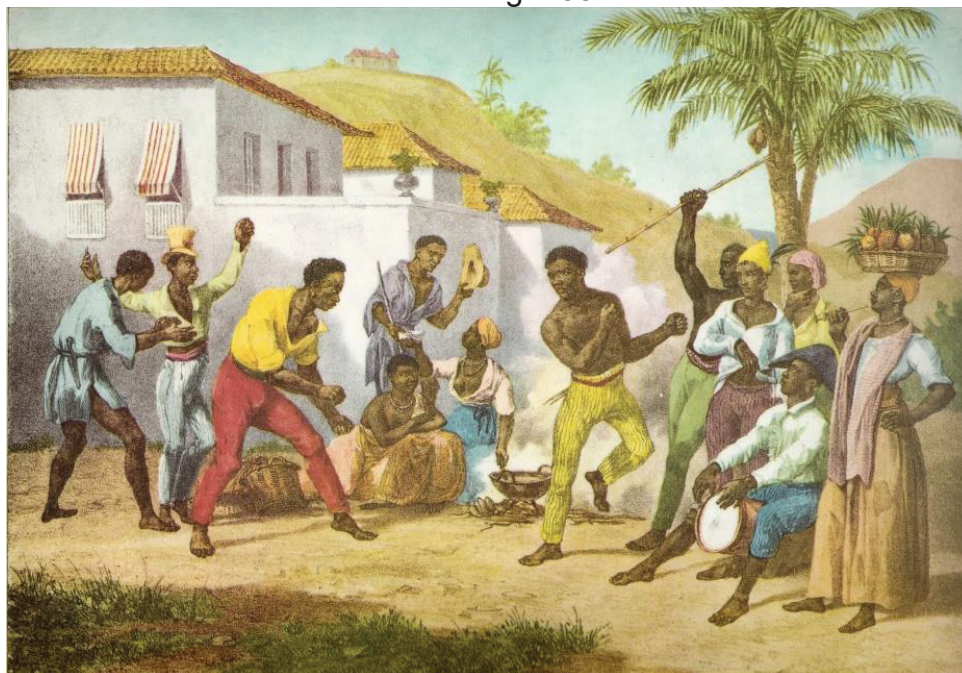
Fig. 33



“O jantar”. Jean-Baptiste Debret (1839) . Aquarela. 16 cm x 13cm.²³⁹

²³⁹ Visto em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Brazilian_family_in_Rio_de_Janeiro_by_Jean-Baptiste_Debret_1839.jpg. Visulaização em: 05/08/18.

Fig. 108



"Capoeira". Johann Moritz Rugendas (1835). Aquarela. 15 cm x 13cm.²⁴⁰

Os africanos escravizados de Debret e Rugendas estão sempre trabalhando em afazeres pesados e medíocres, como meio de reforçar a carga escravista sobre a imagem deles; já os libertos nas obras desses dois artistas europeus são sempre pintados com trajés extremamente coloridos e antiquados, suscitando ingenuidade, caricatura e ridicularização.

Finalizamos, salientando que a “não encomenda” das réplicas das obras de Albert Eckhout por Dom Pedro II, não pode ser vista como uma ação ingênua, igualmente, como um simples lapso. Ela foi pensada a partir de anseios e valores oitocentistas, bem como, serviu como meio de legitimar valores suscitados pelo novo projeto identitário brasileiro pensando pelo Estado Imperial na segunda parte do séc.XIX. Livrando-se dos embaraços que as representações dos africanos e mulatos de Eckhout causariam em uma sociedade ainda escravocrata, Dom Pedro II por meio de sua seleção, representou perfeitamente os indivíduos que almejava para seu Brasil, bem como, ilustrou a identidade brasileira que ele e sua intelectualidade tanto ansiavam.

²⁴⁰ Visto em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24907/jogar-capoeira>. Visulaização em: 05/08/18.

3. “ALEGORIAS DE UMA NAÇÃO”: OS TUPIS, TAPUYAS E A MAMELUCA

Após o recebimento das seis telas de Eckhout replicadas por Lützen, Dom Pedro II fez uma doação formal para o IHGB em 1878, instituto do qual era sócio ativo e patrocinador. Desde então as referidas obras se conservaram no acervo do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e seguiram a instituição pelas inúmeras sedes que o IHGB teve até se fixar definitivamente no edifício Pedro Calmon na Avenida Augusto Severo, nº 8, na Glória - Rio de Janeiro. Atualmente elas estão expostas em um museu, situado no 11º andar do referido prédio, são de acesso restrito e a exemplo de outras peças da coleção (porcelanas, gravuras, decoração, mobiliários etc.) fotografias não são permitidas.

Fig.36



Placas proibitivas no elevador que dá acesso ao 11º andar do prédio do IHGB-RJ. Foto: Autor.

Ao que tudo indica as seis obras de Lützen desde a doação de Dom Pedro II, nunca foram de pleno acesso público e, por muitas décadas, serviram unicamente para o deleite e para as pesquisas dos próprios sócios do instituto; isso responderia em partes o porquê delas serem ignotas pelo grande público e, igualmente, o fato de quase não existir bibliografia específica sobre o tema.

De acordo com a catalogação das seis réplicas das telas de Eckhout que estão disponibilizadas no livro *Brasiliana: IHGB*²⁴¹, as obras foram pintadas em escala miniatura em relação às originais que estão expostas no Museu Nacional da Dinamarca, bem como possuem tamanhos diferentes entre si: “Índio Tapuia” 56 x 32 cm; “Índia Tapuia” 56 x 32 cm; “Índio Tupi” 56 x 32 cm; “Índia Tupi com criança” 30 x 49 cm; “Mameluca” 56 x 32 cm; “Dança Tapuia” 30 x 49 cm. Relativo à técnica artística empregada por Lützen nas composições, a descrição do IHGB²⁴² ressalta que é a mesma usada por Eckhout dois séculos antes (óleo sobre a tela) bem como, essas telas tem ricas molduras entalhadas em madeira folhada a ouro com motivos fitoformes.

A ficha catalográfica das telas encontrada no site oficial do IHGB ressalta que não existe nenhuma documentação sobre as obras além da doação de Dom Pedro II na revista IHGB de 1878, igualmente, que o pintor Niels Aagard Lützen não assinou as telas com seu nome e sim reproduziu as assinaturas de Eckhout²⁴³. Sobre o estado de conservação das telas, a mesma ficha afirma que elas estão em estado regular, igualmente, necessitam de uma higienização e retirada de uma estrutura de papel com acidez no verso da canvas²⁴⁴.

A tela “Índio Tupi” (56 x 32) retrata um indígena vestido com um calção de pano europeu, peito descoberto, portando uma faca europeia no cinto. Enquanto sua mão esquerda segura arcos e flechas, símbolos do guerreiro, na mão direita empunha uma flecha longa com a ponta virada em direção do chão. Aos seus pés, no canto direito, aparece uma mandioca cortada ao meio, provavelmente com a faca que o tupi tem no cinto²⁴⁵.

²⁴¹ LAGO, Pedro Corrêa do (org.). *Brasiliana IHGB (175 anos): Um dos mais importantes acervos do Brasil*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.p.56-57.

²⁴² Idem.

²⁴³ <https://ihgb.org.br/pesquisa/museu/item/107333-retrato-pintura.html>

²⁴⁴ Idem.

²⁴⁵ Ibidem, p.593.

Fig.37



"Homem tupi". Niels A. Lützen. Óleo sobre a tela. 56 x 32 cm. 1877-1878.²⁴⁶

Sobre a paisagem, é possível detectar no segundo plano da imagem uma vegetação de várzea, bem como a presença de um longo rio. Ao fundo da composição é possível observar um grupo de indígenas tomando banho e lavando roupas, igualmente a figura de uma embarcação nos últimos planos do quadro.

²⁴⁶ Fonte: LAGO, 2014, p.56.

Fig.38



Detalhe da tela "Homem Tupi" de Niels A. Lützen. Óleo sobre a tela. 56 x 32 cm.²⁴⁷

Outro detalhe curioso nessa obra de Eckhout é a forma como pintor dispõe os elementos botânicos na composição. Ele opta por registros pictóricos que evocam a história natural das plantas, apresentando-as em diferentes estágios de cultura e desenvolvimento. Um exemplo dessa afirmação pode ser encontrado no lado direito da figura 38, nela denotamos a presença de uma raiz de mandioca madura cortada ao meio, no segundo plano a figura da mesma planta em desenvolvimento, bem como, a imagem de caules podados, estes fazendo alusão aos estágios de cultivo do referido tubérculo.

Fazendo conjunto a tela "Índio Tupi", a segunda tela a ser analisada chamada de "Índia Tupi com criança" (30 x 49 cm) retrata uma mulher da mesma etnia indígena, de cabelos trançados com fitas, trajando um saíote branco amarrado nas laterais. Seus seios são desnudos, um deles está sendo tocado pela criança que ela carrega em seus braços. O olhar da retratada transmite pacificidade, assim como, do bebê de aproximadamente um ano de idade. Apesar da nudez dos seios, a composição nos remete a maternidade, bem como, afasta do corpo da personagem qualquer tipo de sexualização exacerbada.

A referida indígena também carrega uma infinidade de utensílios domésticos, tais como, uma cuia de cabaça em sua mão direita, bem como, uma cesta de palha em sua cabeça cheia de outros objetos de uso cotidiano.

²⁴⁷ Fonte: LAGO, 2014, p.56.

Fig.39



"Índia Tupi com criança" de Niels A. Lützen. Óleo sobre a tela. 30 x 49 cm.²⁴⁸

Chicangana-Bayona, afirma que o fundo da composição em que a tupi está inserida constitui-se de uma paisagem colonial. Ao lado da mulher aparece uma bananeira, planta introduzida pelos portugueses. Aos seus pés, uma espécie de sapo nativo do nordeste e nos planos de fundo uma fazenda, uma casa senhoril, animais domésticos, plantas frutíferas e aproximadamente vinte e uma pessoas

²⁴⁸ Fonte: LAGO, 2014, p.56.

trabalhando. A paisagem em torno da fazenda foi modificada pela mão do homem, como se comprova com as árvores em linha reta.²⁴⁹

Fig.40



Detalhe da tela "Índia Tupi com criança" de Niels A. Lützen. Óleo sobre a tela. 30 x 49 cm.²⁵⁰

O referido autor, ainda salienta que esses elementos contidos tanto nas indumentárias, quanto na paisagem em torno do "Índio Tupi" e "Índia Tupi com criança" corroboram para uma leitura que o casal Tupi estaria inserido em um projeto europeu de civilidade. A paisagem doméstica modificada pelo homem colonizador, a plantação ordenada, pensada propositalmente em uma prosperidade agrícola²⁵¹ são elementos que potencializam esse tipo de leitura a respeito dessas duas obras de Eckhout. A respeito disso Inge Schjellerup²⁵² salienta:

No século XVII, um grande número de tupis estava trabalhando nas plantações dos europeus, muitos dos quais se tornaram cristãos. Os homens usavam calças curtas e as mulheres saias, conforme registrado nas obras de Eckhout. Facas, miçangas de vidro, espelhos e outros utensílios de ferro eram os favoritos para o comércio com os índios. Muitos tupis se casaram com europeus e assim foi iniciado um processo de formação de mestiços.

²⁴⁹ Ibid., p.593.

²⁵⁰ Fonte: LAGO, 2014, p.56.

²⁵¹ Ibid., p.595.

²⁵² Inge Schjellerup: Doutora em Filosofia, antropologia e Arqueologia sul-americana.

Prosseguindo com a proposta de apresentar as seis réplicas das obras de Albert Eckhout replicadas por Lützen, faz-se necessário discorrer sobre a terceira obra chamada de “A Mameluca” (56 x 32cm).

Fig.41



“A Mameluca” de Niels A. Lützen. Óleo sobre a tela. 56 x 32 cm.²⁵³

Na referida composição observamos a representação de uma mameluca, ou seja, de uma mulher mestiça de origem branca e indígena, usando um vestido branco drapeado, adornada por joias europeias e adereços florais no cabelo. Em

²⁵³ Fonte: LAGO, 2014, p.56.

sua mão direita ela segura uma cesta de flores e com a esquerda levanta graciosamente seu vestido. Na parte inferior da tela, evidenciamos seus pés descalços, bem como a presença dois preás.

Na paisagem, é possível identificar uma natureza rica em diversidade de plantas ornamentais e frutíferas. Na parte esquerda da tela observamos a presença de um cajueiro carregado de frutos maduros, maturação reforçada pela imagem de alguns cajuí caídos no chão. Ainda observando o lado esquerdo da pintura, notamos a figura de uma planta ornamental de grandes folhas verde-escuro e de coroa alaranjada, chamada cientificamente de *Heliconia psittacorum* (planta típica da flora brasileira, comum em regiões de Mata Atlântica) e um cipó, de folhas verdes e flores azuis chamadas comumente de *Jecquemontia*.

Agora, analisando o lado direito da composição, identificamos uma mamoneira no canto inferior da imagem, também carregada de frutos. A mamona era usada para fins medicinais e empregada na medicina desde tempos imemoráveis da colonização do Brasil. Do fruto da mamona é extraído o óleo de rícino, óleo que tem ação purgativa.

Outro elemento que atesta a riqueza da flora representada é a quantidade de espécies de flores que a Mameluca carrega em seu cesto de taquara trançada. Nele é possível observar uma variedade enorme de flores nativas, entre elas, flores de maracujazeiro, hibiscos, plumbago e algo que se assemelha a um jasmim silvestre.

Apesar do exotismo das flores silvestres que a personagem leva no cesto, um detalhe peculiar salta aos olhos do expectador, ou seja, a mameluca usa flores de laranjeira em seu adereço de cabelo.

A laranja não é uma planta típica brasileira, apesar de ter se adaptado perfeitamente ao clima e ao solo de nosso país ele é nativa do sudeste asiático. Foi trazida pelos colonizadores europeus de áreas de cultivo localizadas ao sul do mediterrâneo, dentro da composição, se torna mais um elemento que remete a civilidade europeia.

Segundo Lago²⁵⁴ foi na figura da “Mameluca” que Lützen sentiu-se a vontade para aumentar a sensualidade e delicadeza dos traços já presentes na pintura de Eckhout. Isso se deu principalmente nos olhos, com sobrancelhas mais espessas, e nos lábios, aos quais foram acrescentados volume e rubor. Tal liberdade de criação,

²⁵⁴ LAGO, op.cit., p.56.

podemos identificar na comparação entre a obra original Eckhout e a reprodução feita por Lützen em 1877:

Fig.42



Fig.43



Detalhe da Reprodução da "Mameluca" por Lützen²⁵⁵ Detalhe da "Mameluca original de Eckhout"

Além do semblante da Mameluca de Lützen ser ligeiramente diferente da original pintada por Eckhout, podemos perceber que a técnica utilizada pelos dois artistas também é diferente. Na obra de Eckhout denotamos a presença de áreas de pinturas esfumadas e homogêneas, enquanto na versão de Lützen, as pinceladas parecem ser mais rápidas e de caráter menos detalhista.

A tela "Índia Tapuia" (56 x32 cm) retrata uma indígena brasileira da etnia dos tapuias, seminua, esta por sua vez, coberta parcialmente por tufo de folhas na região pubiana e nádegas. A personagem da pintura tem um corte de cabelo tradicional de sua etnia, bem como, calça sandálias de fibras vegetais. Ela usa uma pulseira de sementes no braço direito, braço o qual, também segura ramos de folhas, como podemos observar a seguir:

²⁵⁵ Fonte: LAGO, 2014, p.56.

Fig.44



“Mulher Tapuia” de Niels A. Lützen. Óleo sobre a tela. 56 x 32 cm.²⁵⁶

Nas costas leva um cesto de fibras de taquara, o qual é mantido preso por uma faixa na cabeça (técnica muito utilizada entre os indígenas brasileiros). No interior do cesto, há uma cuia feita de cabaça cortada e também uma perna humana decepada. Na mão direita, a índia tapuia segura outro pedaço de corpo humano: uma mão com parte de um braço.

Entre os tapuias o canibalismo era uma prática recorrente, porém apresentava característica bastante diferente de outras etnias indígenas. De acordo com *Os Tupis e os Tapuias de Eckhout: O declínio da imagem renascentista do*

²⁵⁶ Fonte: LAGO, 2014, p.56.

*índio*²⁵⁷ do historiador Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, os tapuias praticavam a antropofagia dos entes queridos, ao contrário dos Tupis, que eram famosos por praticarem a canibalismo por vingança no moqué.

Segundo a crença Tapuia, o solo não era o lugar ideal para depositar o corpo de alguém que foi estimado em vida, então para resolver esse empasse, existia um rito fúnebre, no qual todos os indivíduos que faziam parte da tribo deveriam participar.

Segundo o que consta, a cerimônia era bem solene, embalada por instrumentos de percussão e cantos específicos. O ápice cerimonial era quando o corpo do finado era desmembrado e cremado. Finalizada a cremação, as cinzas eram misturadas com farinha e consumidas pelos membros da família e alguns membros da comunidade.

Ao contrário do que se acreditava no senso comum, os tapuias não eram canibais no dia-a-dia e as práticas canibalescas dessa tribo só eram permitidas dentro dessas circunstâncias ritualísticas. O canibalismo dos tapuias e de outras etnias indígenas era praticado sem qualquer pudor ou recriminação no território brasileiro anterior a colonização. Foi uma prática comum e se manteve até o momento em que essas comunidades indígenas passaram a ter contato com os colonizadores europeus e por seguinte com sua moral e valores.

A respeito do canibalismo ameríndio, o filósofo francês Jacques Derrida estabeleceu uma política chamada do "bem Comer" que parece extensível a todas as formas de apropriação e/ou exposição ao outro: para bem comer, para bem comer do outro, um deve se identificar com o outro, assimilá-lo, interiorizá-lo, compreende-lo idealmente.²⁵⁸ Nesse sentido, para Derrida, a questão não é tanto saber se é bom ou está bem comer o outro: de todas as maneiras um come e deixa ser comido pelo outro, seja real ou simbolicamente.²⁵⁹

Partindo desse aspecto apresentado na política de Derrida do "bem comer", poderíamos entender que o abandono das práticas antropofágicas pelos indígenas brasileiros se deu tanto pela proibição e censura por parte dos colonizadores, quanto, pela quebra nas relações de identificação, assimilação, interiorização e

²⁵⁷ CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Os Tupis e os Tapuias de Eckhout: O declínio da imagem renascentista do índio*. Varia hist. 2008, vol.24, n.40, p.591-612.

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ DERRIDA, Jacques. "É preciso comer bem ou o cálculo do sujeito". En: *Point of suspension*. Tradução de : Denise Dardeau e Carla Rodrigues. Paris: Éditions, 1992, p. 296.

compreensão que essas comunidades tinham entre si; relações estas que mudaram drasticamente quando essas comunidades indígenas passaram a ter contato com os europeus.

Quanto à paisagem presente na obra, denota-se que a índia se equilibra sobre pedras de um riacho cujas águas límpidas são acompanhadas calmamente por um cachorro do mato. A natureza da cena é composta somente por plantas nativas brasileiras como a taboá e o maracujazeiro. No plano de fundo (entre as pernas abertas da índia), nota-se a representação de grupos de índios armados, erguendo os braços, provavelmente fazendo uma referência a cerimônia fúnebre antropofágica em que ela está participando.

Na segunda obra denominada "Índio Tapuia" (56 x 32 cm) Eckhout retratou um indivíduo desnudo, provido de um amarrilho em sua genitália, usando um rico penacho de plumas multicoloridas e na face adereços pontiagudos que transpassam a sua pele através de perfurações. De acordo com Chicangana-Bayona²⁶⁰, o índio tapuia retratado leva amarrado em suas costas um adorno circular de penas de ema e nas mãos leva diversos tipos de armas. Na mão direita leva um propulsor e dardos e na mão esquerda uma borduna²⁶¹:

²⁶⁰ CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Os Tupis e os Tapuias de Eckhout*: O declínio da imagem renascentista do índio. *Varia hist.* 2008, vol.24, n.40, p.591-612.

²⁶¹ Borduna é uma arma da cultura bélica indígena. Ao contrário o arco e flecha que tinha também finalidade de ferramenta na vida diária, a borduna se destinava unicamente para a guerra.

Fig.45



“Índio Tapuia “de Niels A.””. Lützen. Óleo sobre a tela. 56 x 32 cm.²⁶²

Quanto à paisagem, foram representadas plantas típicas do nordeste brasileiro, bem como, animais peçonhentos comuns nessa região do país (a jiboia e a aranha caranguejeira) outro elemento instigante a ser notado dentro dessa composição é um grupo ignoto de índios em formação de círculo que se encontra no último plano da imagem, no lado esquerdo da parte inferior da tela²⁶³ que tudo indica

²⁶² Fonte: LAGO, 2014, p.56.

²⁶³ Ibid., p.596.

se tratar de uma cena retratada em outra tela da coleção intitulada de “*Dança Tapuia*”.

Sobre o elemento paisagem é possível traçar um paralelo entre as telas “*Índio Tapuia*” e “*Índia Tapuia*” e denotar que a fauna e flora possuem características que corroboram para a visão de que os tapuias, ao contrário dos tupis viviam nos sertões e ainda eram hostis aos holandeses, A respeito disso Chicangana- Bayona discorre:

[...] a paisagem, (...) o homem tapuia, faz referência a lugares além das fronteiras controladas pelos holandeses. As plantas que acompanham a Mulher Tapuia são todas nativas: canafístula, maracujazeiro, taboa e aninga. Nos planos de fundo, emergem grupos de índios armados, movimentado os braços, provavelmente uma referência à guerra²⁶⁴.

Agora discorreremos sobre a sexta e última tela do conjunto de réplicas das obras de Eckhout pintadas por Lützen, esta por sua vez, denominada de “*Dança Tapuia*” (30 x 49 cm). Dentro dessa composição, notamos a presença de índios tapuias dançando, munidos de armas, ao que tudo indica, em uma dança cerimonial. Oito homens tapuias com indumentárias típicas dançam em círculos, enquanto são observados por duas indígenas nuas. A paisagem é bucólica, a vegetação nos remete a plantas nativas encontradas nos inexplorados sertões nordestinos.

Fig.46



“Dança Tapuia” de Niels A. Lützen. Óleo sobre a tela. 30x 49 cm.²⁶⁵

²⁶⁴ Ibid., p.594.

²⁶⁵ Fonte: LAGO, 2014, p.56.

Uma característica marcante na tela “Dança Tapuia” e em outras obras do conjunto replicado por Lützen é presença de um estilo marcante de representação de paisagem, a respeito desse detalhe divagaremos sobre a noção de paisagem no séc. XIX, para melhor compreendermos o porquê das obras de Eckhout terem se tornado interessante aos olhos da intelectualidade romântica brasileira oitocentista.

De acordo com a obra *O conceito de paisagem em história*²⁶⁶, o conceito de *paisagem* no séc.XIX surgiu entre geógrafos alemães e depois se difundiu entre teóricos de língua inglesa, ligados ou não à geografia.

A concepção de paisagem oitocentista, segundo o que consta, foi influenciada principalmente pelos pensamentos de Alexander Von Humboldt (1769-1859) e Friedrich Ratzel (1844-1904). Esses pensadores alemães concebiam a paisagem como um grande conjunto de feições morfológicas, fitofisionômicas, topográficas, hídricas e geológicas²⁶⁷ em interação com o homem, este por sua vez, se portando como mero coadjuvante, influenciado pelas condições naturais exercidas sobre ele. Esse estilo de pintura/escrita tentava retratar nas composições não só os traços físicos das diferentes etnias, como também, aspectos culturais, vestuário, fauna e flora que faziam o entorno desse indivíduo.

A respeito desse aspecto suscitado pela Paisagem, Simon Schama na obra intitulada de “Memória e Paisagem”²⁶⁸, result a importância das análises dos elementos constituintes da paisagem: “uma árvore nunca é apenas uma árvore. A natureza não é algo anterior à cultura e independente da história de cada povo. Em cada árvore, cada rio, cada pedra, estão depositados séculos de memória”²⁶⁹.

Podemos encontrar esses valores de representação em obras literárias oitocentistas, bem como, em algumas outras tardias da virada do séc. XIX para o XX: Imponentes árvores, plantas exóticas, fauna rica de espécimes, são minuciosamente abordadas nas composições românticas, bem como, aspectos geológicos, hídricos, topográficos e climáticos. Usando de linguagem rica em recursos e termos científicos, os escritores e artistas, exploram as composições ao

²⁶⁶ LEONIDIO, Adalmir. *O conceito de paisagem em História*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2009, Fortaleza. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética*. Fortaleza: ANPUH, 2009.p.1.

²⁶⁷ Ibid., p.1.

²⁶⁸ SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

²⁶⁹ Ibid., p. 70.

extremo, detalhando tudo o que vêm algumas vezes, se atendo a pormenores que nos remetem aos termos que Barthes usa para descrever o *efeito de real*.²⁷⁰

Curiosamente, as pinturas feitas por Eckhout no séc. XVII trazem padrões de representação que muito se assemelham aos valores românticos presentes nas obras artísticas do séc.XIX (tanto escritas quanto pintadas) as quais a intelectualidade estava familiarizada.

O primeiro aspecto a ser ressaltado é o carácter de *viagem artístico-científica* que elas suscitam no expectador, ou seja, Eckhout ao retratar os diferentes grupos indígenas brasileiros no séc. XVII dá margens à interpretação que as pinturas foram realizadas *in loco*²⁷¹, ou seja, que Albert Eckhout ao contrário dos seus artistas contemporâneos teve contato direto com os diferentes grupos indígenas durante o tempo que trabalhou na Comissão Artística Científica de Nassau, desta forma, não utilizou somente relatos de viagem de terceiros para pintar suas telas. Além do mais, as viagens *artístico-científicas* tinham se tornado novamente uma febre entre a intelectualidade oitocentista e os relatos de viajantes eram consumidos amplamente pelos leitores da época.

O segundo ponto a respeito de suas obras, são as quebras de cânones renascentistas²⁷² de pintura, isto é, apesar da técnica de Eckhout ser a mesma utilizada por outros pintores contemporâneos a ele (óleo sobre a tela), os padrões de representação são diferentes. O referido artista optou por um estilo de representação mais descritivo e pouco idealizado, contraponto cânones renascentistas que consideravam vulgar pinturas demasiadamente descritivas.

O próximo aspecto inovador presente nessas obras refere-se aos elementos que remetem à pintura de carácter mais etnográfico²⁷³, estilo de pintura/escrita que ficaria muito comum nas composições do séc. XIX. Esse estilo de pintura/escrita tentava retratar nas composições não só os traços físicos das diferentes etnias, como também, aspectos culturais, vestuário, fauna e flora que faziam o entorno desse indivíduo. Esses valores de representação “mais etnográficos” aparecem de forma massiva em obras literárias oitocentistas, bem como, em algumas outras tardias da virada do séc. XIX para o XX.

²⁷⁰ BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004, p.181.

²⁷¹ CHICANGANA-BAYONA, op.cit., p.597.

²⁷² Renascentista refere-se ao movimento artístico, intelectual e cultural que teve início no século XV.

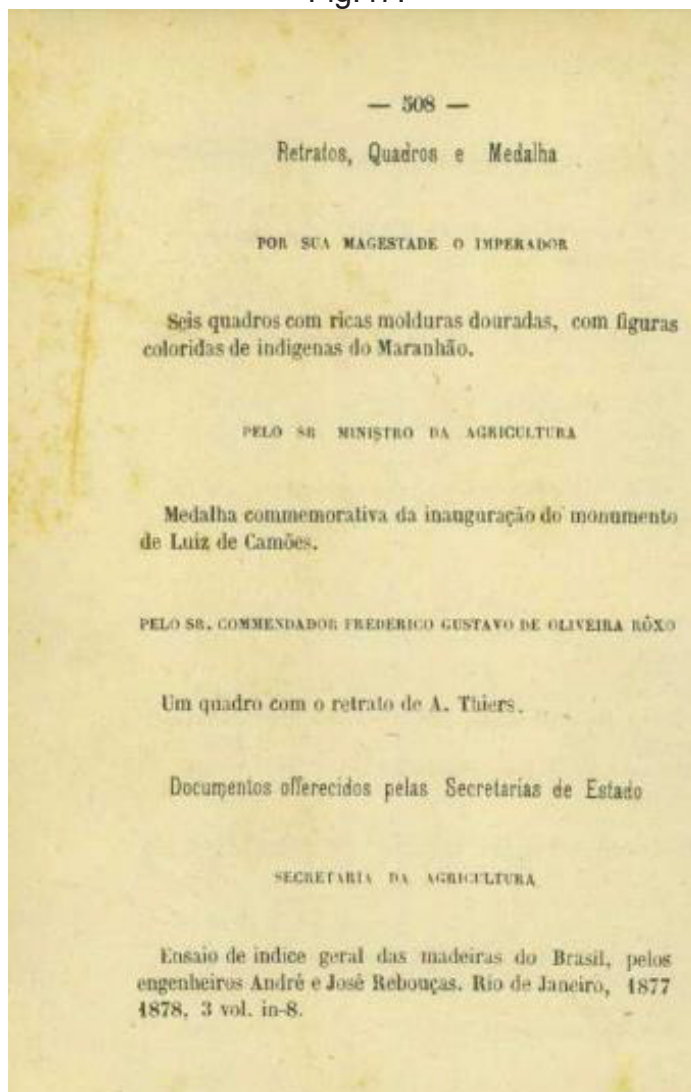
²⁷³ Ibid., p. 597.

3.1 AS INSTITUIÇÕES IMPERIAIS E A CRISE NO SEGUNDO IMPÉRIO

Quando analisadas edições da Revista IHGB que remetem a segunda metade do séc. XIX encontramos nesses exemplares, particularidades muito significativas para a presente dissertação, pois trazem no corpo da Revista a doação das seis telas pintadas de Niels A. Lützen por D. Pedro II, bem como, apresentam com extrema clareza as temáticas discutidas nesse período dentro do referido instituto.

A doação das seis réplicas ao IHGB feita por Dom Pedro II esta formalizada na segunda edição da revista do ano de 1878, dentro da seção destinada aos agradecimentos a sócios colaboradores que doaram algum tipo de documento histórico ao Instituto.

Fig.47.



Página da Revista IHGB com a doação das réplicas por Dom Pedro II.

Como podemos notar na figura acima, a descrição da doação das seis telas feitas por Dom Pedro II ao IHGB é exatamente sintética: "Doação de Vossa Majestade Dom Pedro II - Seis quadros com ricas molduras douradas, com figuras coloridas de indígenas do Maranhão". (RIHGB Tomo XLI - Parte II, 1878, pág.508). Essa nota de agradecimento ocupa o primeiro lugar na seção e situa-se na parte superior da página, no entanto, não utiliza quaisquer fontes ou vinhetas diferentes para destacá-lo dos demais sócios doadores.

Na edição da revista de 1878, igualmente, na primeira edição de 1879 não existe qualquer artigo ou descrição das seis obras doadas pelo monarca, não que elas não fossem valoradas pelo Instituto, mas sim, pelo fato que a escrita da história feita dentro do IHGB contemporânea à doação valorizava excessivamente fontes documentais impressas ou escritas, bem como, não era de praxe usarem obras de arte como fonte de pesquisa historiográfica assim como compreendemos na atualidade.

Apesar do modesto agradecimento ao Imperador, esta página contendo a doação se torna extremamente interessante no que tange a identificação geográfica dos "modelos indígenas" (Maranhenses) usados por Eckhout em seus retratos, igualmente, a forma com que Dom Pedro II se colocava como sócio e colaborador dentro do Instituto. A respeito do envolvimento do Imperador dentro do Instituto Manuel Luís Salgado Guimarães salienta:

[...] o próprio Imperador D Pedro II participava das reuniões institucionais, tanto como ouvinte quanto como orador. Colaborou também indicando programas históricos e oferecendo prêmios a trabalhos significativos, bem como promovia concursos, e apoiava financeiramente a instituição. Apenas cinco anos após a fundação do IHGB este já contava com verbas do Estado no montante de 75% de seu financiamento²⁷⁴

Através dessa citação de Guimarães é possível compreender a conexão do referido Imperador com os projetos, diretrizes e normativas do IHGB no séc. XIX. Ele não só participava ativamente da instituição, como também, investia recursos da Coroa, produzia material a ser publicado na revista institucional, sugeria temas para pesquisas assim como os demais sócios faziam.

²⁷⁴ GUIMARÃES, op.cit., p.9.

Analisando as revistas do IHGB na segunda metade do séc. XIX (especificamente a década de 1870), é possível detectar que dois assuntos em especial se tornaram recorrentes na maioria dos artigos da revista, ou seja, temáticas relacionadas aos grupos indígenas brasileiros e Invasões Holandesas ocorridas no nordeste brasileiro no séc.XVII.

No corpo das publicações, podemos encontrar esses dois assuntos em diferentes categorias de abordagens numa diversidade de formas: artigos, diários de viagem, documentos históricos, biografias, catalogação de coleções etnográficas, dicionários/verbetes de diferentes grupos indígenas brasileiros e etc.

Outro dado interessante a respeito das publicações são os períodos históricos mais visitados pelos intelectuais dentro de suas publicações, ou seja, o interesse pelo Período Colonial Brasileiro (séc. XVI ao começo do XIX) era evidentemente superior sobre os demais períodos da história brasileira. A respeito disso, Júlio Bentivoglio²⁷⁵ em sua obra *A História no Brasil Imperial* ²⁷⁶ apresenta o seguinte gráfico:

Fig.48

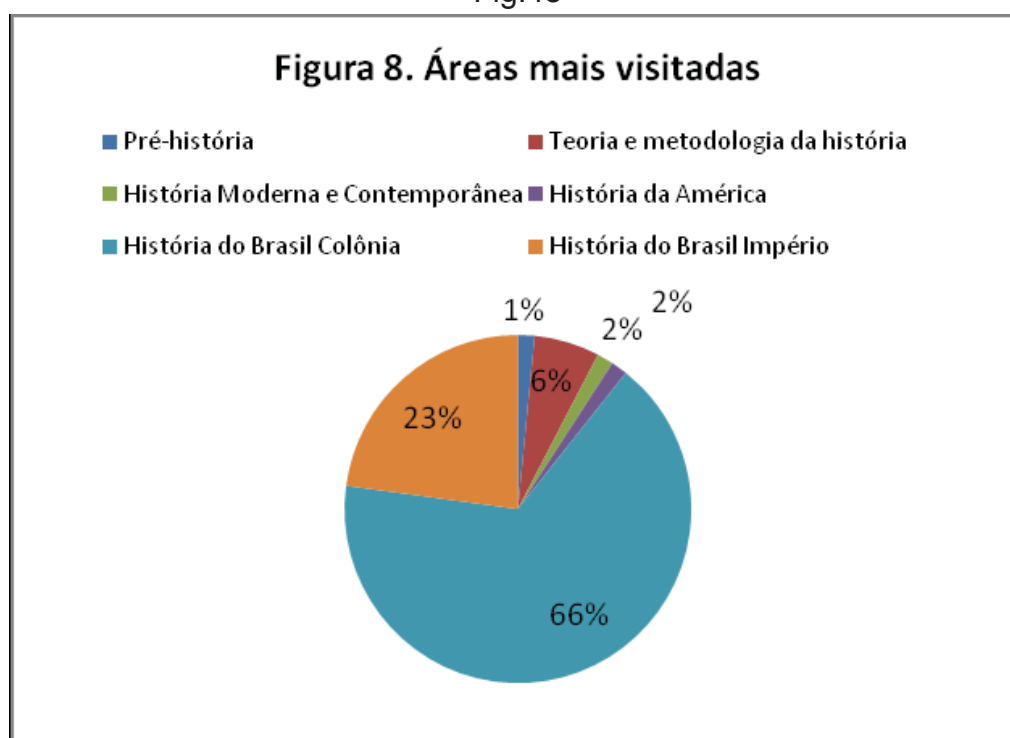


Gráfico ilustrando as áreas e os períodos históricos brasileiros mais visitados na Revista IHGB no séc. XIX.²⁷⁷

²⁷⁵ Professor de Teoria da História no Departamento de História e no programa de pós-graduação em História da UFES.

²⁷⁶ BENTIVOGLIO, Júlio. *A História no Brasil imperial: a produção historiográfica na RIHGB*. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, volume 63, n.2, p. 287-315, jul./dez. 2015. Editora UFPR.

²⁷⁷ Fonte: BENTIVOGLIO, 2015, p.311.

Na figura anterior estão indicadas as áreas/períodos históricos brasileiros mais visitados na Revista IHGB na segunda parte do séc. XIX. Apenas 1% se refere a achados arqueológicos e pré-históricos. A História do Brasil colonial corresponde a 66% do conteúdo das publicações. Em seguida surgem as produções abordando o Período Imperial, totalizando 23%. Publicações de caráter teórico-metodológico ocupam um conjunto pequeno, mas expressivo 6%. Finalizando com 2% sobre Histórica da América e 2% sobre a História Moderna e Contemporânea as publicações²⁷⁸

Dessa forma, somos impelidos a compreender que as seis telas de Albert Eckhout que retratam indígenas maranhenses do séc. XVII foram encomendadas e doadas em meio às discussões que eram travadas dentro do IHGB acerca desses dois assuntos, em outras palavras, elas estavam a par das diretrizes ditadas pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro naquele momento.

Outro argumento para a tentativa de repatriação das obras de Eckhout na década de 1877 pode ser encontrada na Crise monárquica e a crescente impopularidade de Dom Pedro II na segunda metade do séc. XIX.

A Crise Monárquica brasileira reunia tanto a insatisfação dos grandes fazendeiros por conta das sucessivas leis abolicionistas (Lei Eusébio de Queirós - 1850, Ventre Livre em -1871) quanto as investidas violentas da Monarquia contra os grupos com ideias republicanas. Outro evento que marcou negativamente a imagem de Dom Pedro II na segunda parte do séc. XIX, diz-se respeito à Guerra do Paraguai (1864 e 1870) e a instabilidade econômica que ela causou ao país.

Frente a essa Crise, Dom Pedro II lançou-se em projetos para resgatar sua popularidade (especialmente na década de 1870) e reforçar a identidade que havia criado para o Império até então. Para tal, investiu massivamente em projetos culturais, criando novas instituições difusoras de cultura/arte, bem como, reestruturando aquelas instituições que haviam sido criadas na primeira metade do séc. XIX. Nessa série de projetos culturais, o IHGB recebeu inúmeros recursos, bem como, a Academia Imperial de Belas Artes foi totalmente remodelada. Após uma série de reformas, estruturais e na grade de ensino (1854-1857), a Academia Imperial de Belas Artes sob a direção do intelectual brasileiro Manuel José de Araújo

²⁷⁸Ibidem, p.311.

Porto-Alegre (1808-1879) buscou adaptar a instituição fundada em 1816 aos avanços técnicos da segunda metade do séc. XIX.

3.2 “Á PROCURA DE UMA IDENTIDADE PARA A NAÇÃO”: O ROMANTISMO INDIANISTA.

Prosseguindo com a presente escrita, faz-se necessário discorrer sobre o Movimento Romântico brasileiro do séc. XIX, para desta forma, lançarmos novas luzes sobre o porquê das telas de Eckhout representando indígenas brasileiros e a mameluca foram valoradas por Dom Pedro II ao ponto de despertar nele o desejo de repatriação. De acordo com *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*:²⁷⁹

[...] o fenômeno romântico relaciona-se com a “visão de mundo” (estrutura mental coletiva) do homem que sente um mal-estar (por viver) na modernidade. Com a Revolução Industrial e pujança do capital, a essência do humano teria se diluído no utilitarismo mercantil da nova era. Assim, os românticos reagem a este estado de coisas, “revoltam-se”, e passam a cultuar o momento anterior a essa ocorrência: o passado pré-capitalista, pré-moderno. Tornam-se melancólicos por um tempo que não existe mais.²⁸⁰

O Romantismo pode ser entendido com um movimento de cunho artístico, literário e filosófico, influenciado principalmente pelo alemão Johann Wolfgang Von Goethe²⁸¹ que orientou boa parte das produções no Ocidente na segunda metade do século XIX. Aliado ao aspecto analisado por Michel Löwy e Robert Sayre, esse movimento era contemporâneo á construção da maioria dos estados nacionais modernos, bem como, era altamente influenciado por ideais nacionalistas e patrióticos²⁸².

Benedict Anderson²⁸³ em sua obra intitulada *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*²⁸⁴ discorre sobre o poder que a imaginação desempenha no momento em que em que existe a necessidade das comunidades se definirem, ou seja, ele entende o *nacionalismo*, *nacionalidade* e

²⁷⁹ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: O romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

²⁸⁰ Ibid., p.54.

²⁸¹ Johann Wolfgang Von Goethe - romancista, dramaturgo e filósofo alemão (1749-1832).

²⁸² Ibid., p. 56.

²⁸³ Benedict Richard O’Gorman Anderson foi um historiador e cientista político (1936-2015)

²⁸⁴ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

consequentemente *Identidade nacional* como produtos culturais singulares²⁸⁵ forjados pelos meios que os almejam.

A princípio Anderson salienta a dificuldade na análise e na conceituação desses três conceitos,²⁸⁶ ressalta que eles começaram a figurar nas discussões no mundo ocidental a partir do séc. XVIII e se estenderam de forma abrangente em diferentes territórios ao longo do século XIX. Sobre o caráter desses conceitos, o referido autor enfatiza que a legitimação deles se dá em muito através de recursos que partem do emocional e afetivo.

Nação para Anderson em suma é uma comunidade política imaginada, limitada e soberana. Imaginada, pois, reúne diversos indivíduos singulares, que mesmo com a incapacidade de conhecer todos do grupo, inspiram um espírito de coletividade. Limitada porque os territórios possuem limites físicos, bem como, é uma visão utópica que estados conseguem com homogeneidade separar os "seus" dos "outros" em regiões fronteiriças. Por fim, soberanas, legado claro das sociedades pós- Revolução Francesa, que através de ideais provindos do Iluminismo passaram a não aceitar nenhum tipo de governo despota, bem como, combater monarquias e tiranias.²⁸⁷

Outro fato elencado por Benedict Anderson para a massificação dos ideais de nacionalismo e nacionalidade no séc. XIX foi o desenvolvimento do capitalismo na imprensa, ou seja, com o surgimento de novas tecnologias, as produções culturais se tornaram mais acessíveis, de rápida publicação, bem como, de conteúdo mais homogêneo.²⁸⁸

Paralelos e inspirados pelos espírito Romântico, vários institutos históricos foram criados ao redor do mundo a fim de compilar a história e as tradições e lançar investidas de forjar uma identidade nacional para as suas respectivas nações. Não diferente dos outros países, foi fundando no Brasil no final da primeira parte do séc. XIX o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. O IHGB, como ficou conhecido, foi criado sob o patrocínio direto de Dom Pedro II, o qual era membro ativo e gozava do título de sócio²⁸⁹.

²⁸⁵ Ibidem, p.30.

²⁸⁶ Ibidem, p.28.

²⁸⁷ Ibidem, p.30.

²⁸⁸ Ibidem, p.74.

²⁸⁹ Sócio é o termo que os membros do IHGB usam para se definirem, bem como, denominarem os outros participantes do instituto.

Dentre as principais diretrizes que faziam parte do IHGB estavam às políticas que incentivavam a escrita de uma história nacional inflamada por discursos históricos; igualmente a repatriação de obras em acervos particulares e internacionais que corroborassem para a escrita dessa história patriótica. A respeito da construção dos discursos históricos, Roland Barthes em *O Rumor da língua*, salienta:

No discurso histórico [...] o processo de significação, visa sempre “preencher” o sentido da história: o historiador é aquele quem reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os, com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura.²⁹⁰

Nesse Sentido, Barthes prossegue explicando que o discurso histórico é essencialmente uma elaboração ideológica, ou *imaginário* (outro termo usado pelo autor para se referir a elaboração ideológica), isso é claro, se levarmos em conta como verdadeiro, que o imaginário é a linguagem pela qual o enunciante de um discurso (entidade puramente linguística) “preenche” o sujeito da enunciação (entidade psicológica ou ideológica).²⁹¹

Dentro do espírito Romântico, era almejado o conhecimento de uma história nacional provinda de tempos longínquos (quase mitológicos) onde os “habitantes” desse passado forneciam as características que representavam suas respectivas nações e povos. Dentro dos anseios desse movimento, fazia-se necessário recorrer a uma realidade artificial como forma de superar a angústia do mundo burguês. Também nesse contexto histórico, muitas nações recém-independentes se esforçavam para forjar suas identidades nacionais e procuravam símbolos que melhor os representassem e os distinguissem das demais pátrias.

Nessa procura, grande parte das nações recorreu a seu passado longínquo ou mitológico. No caso do Brasil não foi diferente, durante essa busca, os intelectuais e artistas brasileiros reconheceram nos indígenas esse passado nostálgico e passaram então a usá-los de forma massiva em suas produções, esse movimento brasileiro ficou conhecido posteriormente como Movimento Romântico Indianista.

Inspirado principalmente pela figura do *Bom Selvagem* do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau, O Romantismo Indianista concebia a figura do nativo

²⁹⁰ BARTHES, op,cit., p.176.

²⁹¹ Ibid.,p.176.

brasileiro como puro, nobre e bom por natureza. Eram admirados como povos de bravura e de dignidade, ancestrais ilustres do povo brasileiro, modelos a serem seguidos.

A figura desse indígena ancestral e suas “epopeias” aparecem massivamente nas produções artísticas e literárias brasileiras a partir da primeira metade do séc. XIX. Pintores como Victor Meirelles²⁹², José Maria de Medeiros²⁹³, Rodolpho Amoedo²⁹⁴, Antônio Pereiras²⁹⁵ são exemplo de artistas plásticos que se dedicaram a retratar esses personagens ilustres, contos e tradições provenientes do folclore indígena brasileiro.

A literatura desse período é igualmente profícua, conhecida posteriormente como “Primeira Geração Romântica” condensa nomes de escritores célebres como: os poetas Gonçalves Dias (1823 - 1864) e Casimiro de Abreu (1839 - 1860), bem como, escritores de prosa como José de Alencar (1829 - 1877), Joaquim Manuel de Macedo (1820 - 1882) e Manuel Antônio de Almeida (1831 - 1861). Além das temáticas indígenas, esses escritores exploraram temas que enalteciam a natureza brasileira, o nacionalismo, os diversos regionalismos de nosso território, igualmente, formas exageradas de sentimentalismo.

O poema *I-Juca-Pirama* (1851) de Gonçalves Dias é um exemplo claro de como a imagem do nativo brasileiro foi associada à dignidade e uma bravura natural. No enredo, um guerreiro tupi é aprisionado por uma tribo de timbiras, tribo esta, conhecida por rituais de antropofagia contra os guerreiros rivais. Momentos antes de a cerimonia chegar ao seu ápice, o tupi chora e implora ao cacique timbira para que seja liberado do sacrifício, pois, segundo ele, precisaria cuidar de seu pai ancião e cego. Perante as súplicas, o prisioneiro é descartado e liberado pelos timbiras para que volte ao seu lar. Ao saber do ocorrido, o pai ancião do guerreiro tupi, o amaldiçoa, chamando-o de covarde por ter envergonhado todos os seus antepassados com seu ato:

Tu choraste em presença da morte?
Na presença de estranhos choraste?
Não descende o covarde do forte:
Pois choraste, meu filho não és.²⁹⁶

²⁹² Victor Meirelles de Lima (1832 —1903) Pintor e professor brasileiro.

²⁹³ José Maria de Medeiros (1849 —1925) Pintor português naturalizado brasileiro.

²⁹⁴ Rodolpho Amoedo (1857 —1941) Pintor, desenhista, professor e decorador brasileiro.

²⁹⁵ Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860 -1937). Pintor, desenhista e ilustrador.

²⁹⁶ DIAS, A. Gonçalves. *Últimos Cantos*. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1851.

Ao ouvir que manchou o nome e a honra da tribo tupi, e escutar todas as maldições proferidas por seu pai, o guerreiro tupi se enfurece e declara guerra contra todos os timbiras. Admirados pela bravura do guerreiro, os timbiras reconhecem nele dignidade e pureza para uma nova cerimônia antropofágica. Sabendo do desfecho, o velho tupi, chora de orgulho por ser o pai de um guerreiro destemido e honrado.

A grande contradição do Indianismo, é que a figura indígena que representava a nação brasileira não era o indígena do séc. XIX e sim um indivíduo idealizado, referente aos primeiros contatos ocorridos na Colonização portuguesa. O indígena romântico era um indivíduo distinto dos indígenas contemporâneos ao movimento, bem como, era entendido como uma criatura pertencente a um passado dourado e nostálgico que foi miscigenado harmoniosamente ao branco e por seguinte deu origem ao povo brasileiro.

Podemos observar alegoricamente esses valores indianistas dentro do livro *Iracema* (1865)²⁹⁷ de autoria do escritor cearense José de Alencar, considerado por muitos leitores do Movimento Romântico Indianista como um mito fundador brasileiro.

Seu enredo conta basicamente a história de amor da índia tabajara Iracema pelo colonizador português Martim. Na história, depois de inúmeros encontros e desencontros, Iracema dá a luz a um menino fruto dessa relação ao qual coloca o nome de Moacir, em seguida ela morre tragicamente em decorrência do parto. Moacir pode ser considerado miticamente o primeiro brasileiro, indivíduo miscigenado fruto da união do indígena com o europeu, bem como, um símbolo sutil da vitória da —civilidade sobre a barbárie, alegoria das relações entre os dois grupos que acabou por consumir um dos dois componentes.

No imaginário romântico oitocentista, o pintor holandês Albert Eckhout ao retratar indígenas no séc. XVII cristalizou de certa forma, a imagem dos indivíduos que estabeleceram os primeiros contatos com europeus em território brasileiro. Quando contrapomos as telas de Eckhout com obras indianistas, denotamos que elas se assemelham em muito com as referências indígenas ancestrais que foram exploradas pelos intelectuais e artistas brasileiros na segunda metade do séc. XIX.

²⁹⁷ ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 2004.

Partindo dessas idealizações a respeito das populações indígenas, os artistas românticos brasileiros se lançaram na criação de obras (nas mais diferentes categorias) que melhor representassem os valores indianistas, igualmente ilustrassem e enaltecessem a nobre origem do nosso povo. No caso das artes plásticas, a Academia de Belas Artes foi o grande norteador dessas produções, como podemos ver na obra datada de 1872 do escultor carioca Francisco Manuel Chaves de Pinheiro:

Fig. 49



“Alegoria do Império Brasileiro” (1872). Francisco M.C. Pinheiro. Terracota (1,92x75cm). Fotografia: Autor

A escultura intitulada de “Alegoria do Império Brasileiro” atualmente exposta no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro traz a representação alegórica

de um indígena brasileiro em tamanho natural, trajando indumentárias tradicionais dos povos da floresta, igualmente uma capa de pano ao estilo europeu. Em uma das mãos, o personagem segura um escudo decorado com o brasão do Império Brasileiro e na outra mão o cetro real. Sua postura é ereta, serena e seu semblante enseja solenidade.

Francisco Manuel Chaves de Pinheiro através dessa obra ilustra em muito os valores pregados pelos românticos indianistas brasileiros, bem como, evidencia o envolvimento dele com as pautas decididas pela Academia de Belas Artes, entidade qual, ele foi aluno e depois professor. É também de conhecimento público o relacionamento estreito que o artista tinha com o Imperador Dom Pedro II, tanto pelas missivas trocadas entre eles, como, pelas inúmeras encomendas que Francisco M. C. de Pinheiro recebeu da corte imperial.

A escultura “Alegoria do Império Brasileiro” pode ser entendida com uma síntese pictórica dos valores Indianistas, igualmente uma tentativa de uma criação imagética de um símbolo nacional brasileiro. O bravo indígena dentro dessa composição não é um simples nativo, tampouco, original em seus costumes. Ele é aculturado, serve os propósitos do Império, e a partir de então, também se torna um cidadão dessa nova nação.

Entretanto, a grande contradição nessa história é que o indígena oitocentista contemporâneo ao Indianismo era considerado um marco de resistência à cultura civilizadora, que por teimosia recusava-se á aculturar-se e conseqüentemente trazia inúmeros atrasos ao Brasil. Segundo, a obra *Política Indigenista no séc.XIX*,²⁹⁸ além do desprezo pelos grupos indígenas que recusavam a se aculturar, existia no período inúmeras políticas que tratavam a questão indígena no séc.XIX de forma combativa e cruel.²⁹⁹ Massacres de comunidades indígenas, invasões de terras, desrespeito as tradições desses grupos tradicionais eram práticas comuns no Brasil oitocentista. Salientamos que essa hostilidade se intensificou ainda mais, quando surgiram novas políticas imperiais a partir da segunda metade do séc. XIX que consideravam as terras onde existiam indígenas como “áreas despovoadas” e por conta disso incentivavam a ocupação desses territórios brasileiros ao oeste por imigrantes europeus e colonos (obs.: Infelizmente na atualidade (2020), essa

²⁹⁸ CUNHA, Manuela Carneiro da. *Política Indigenista no Século XIX* In: CUNHA, Manuela Carneiro da. (Org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 133-154.

²⁹⁹ Ibid., p.28.

situação ainda persiste, o estado brasileiro tem avançado mais e mais para dentro de áreas demarcadas em favor dos interesses da indústria e do agronegócio).

Peter Burke³⁰⁰ em *Testemunha Ocular: história e imagem*³⁰¹ discorre como o uso da arte pode fornecer evidências aos historiadores sobre aspectos da realidade social que os textos passam por alto, entretanto, Burke adverte que essas mesmas imagens podem facilmente gerar equívocos e generalizações:

A má notícia é que a arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que a reflete, de tal forma que historiadores que não levem em consideração a variedade das intenções de pintores [...] (sem falar nos patronos e clientes) podem chegar a uma interpretação seriamente equivocada.³⁰²

Essa problemática suscitada por Burke é pertinente quando analisamos o uso das telas de Eckhout pela intelectualidade brasileira oitocentista. Leitores do período podem ter a falsa impressão de que os Indianistas eram favoráveis aos grupos indígenas; raciocínio este, totalmente equivocado. Em suma, os indígenas retratados nas diferentes produções/leituras românticas não correspondam aos indivíduos que conviviam com eles na realidade.³⁰³ Peter Burke salienta que esse processo de distorção, mesmo negativo, também pode se tornar evidência de fenômenos para muitos historiadores, pois, revelam mentalidades, ideologias e identidades³⁰⁴ passíveis de objeto de estudo.

Dado, a essa série de “problemas” relacionados á análise de obras de arte, Peter Burke afirma que as imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim, á visões contemporâneas daquele mundo³⁰⁵, dessa forma, desmitifica que representações artísticas são retratos históricos perfeitos de determinado período. Sinala que o testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural cultural, político, material para ser melhor apreendido.³⁰⁶ Burke enfatiza que ao estudar imagens, uma série de

³⁰⁰ Peter Burke (Stanmore, 1937) Historiador inglês.

³⁰¹ BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

³⁰² Ibid., p.37.

³⁰³ CUNHA, op.cit., p.25.

³⁰⁴ BURKE, op.cit., p.37.

³⁰⁵ Ibid., p.236.

³⁰⁶ Ibid., p.237.

imagens oferece um testemunho mais confiável do que imagens analisadas individualmente.³⁰⁷

Finalizamos, ressaltando o papel que essas seis obras de Eckhout ocuparam num contexto de criação de instituições que visavam à escrita de uma história nacional, bem como, sinalamos sobre a apropriação delas e uso político das mesmas na legitimação dos mitos de origem do Brasil forjados pela intelectualidade romântica brasileira no séc. XIX.

³⁰⁷ Ibid., p.238.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Algo curioso suscitado pela presente pesquisa, foi a constatação que tanto as obras originais de Albert Eckhout pintadas no séc.XVII quanto as réplicas dessas obras encomendadas por Dom Pedro II no séc. XIX, foram usadas para legitimar projetos políticos. No primeiro capítulo, discorremos sobre as obras Eckhout feitas no Brasil durante o contexto das Invasões Holandesas e o uso político que o Príncipe Maurício de Nassau tirou delas durante seu governo no Brasil e posteriormente no seu retorno à Europa.

A exemplo de Nassau, Dom Pedro II também usou essas imagens (mesmo que reproduções) para legitimar seus projetos políticos. Enaltecendo a figura dos indígenas e a mameluca, o referido Imperador forjou sua própria reputação de homem ilustrado, patrono das artes e nacionalista. Através do recorte feito por ele no Museu Nacional da Dinamarca (selecionando as telas com temas indígenas e rejeitando os africanos e o mulato) Dom Pedro II selecionou subliminarmente (consciente ou inconscientemente) os tipos perfeitos para representar a origem do povo brasileiro e os traços étnicos preteridos para sua nação.

Com a problemática estabelecida, que era analisar a figura identitária nacional brasileira almejada (e a não quista) presente na seleção das obras de Albert Eckhout feita por Dom Pedro II no final do Segundo Reinado (1877-1878); observou-se que a seleção, a encomenda e a doação das seis telas por Dom Pedro para o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro no ano de 1878, estava perfeitamente alinhada aos contextos políticos, sociais, científicos e culturais brasileiros nesse período.

No aspecto político, o Império brasileiro procurava na segunda metade do séc. XIX criar a imagem de um Estado Imperial forte, civilizado, centralizado e unificado como meio de resistir às insídias de nações vizinhas em regiões fronteiriças, igualmente, diminuir os riscos de fragmentação do território nacional em novos países (como ocorreu na América Espanhola). Ressaltamos também sob esse aspecto político, a crise de Monárquica de Dom Pedro II e a crescente impopularidade pós Guerra do Paraguai.

Verificou-se que uma das saídas encontradas por Dom Pedro II para limpar sua imagem e resolver esses empasses políticos foi à reformulação de instituições sócio/culturais criados pelo Império ainda na primeira parte do séc. XIX (ex: IHGB e Academia de Belas Artes). Através da criação de obras de arte, repatriação de

artefatos históricos, bem como, escritas de uma história nacional, artistas e intelectuais brasileiros incentivados e patrocinados por Dom Pedro II se uniram em torno de um projeto que contemplava a criação de uma nova imagem pra nação, que considerava o seu passado, igualmente almejava civilização e modernidade.

Partindo das considerações de Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas*, apreendemos que a *nação*, *nacionalidade*, *nacionalismo*, bem como, os símbolos que os representam, são construções simbólicas forjadas a partir de anseios e interesses de um determinado grupo. Nesse sentido, discorreremos sobre o uso massivo da imagem do indígena como símbolo de ancestralidade do povo brasileiro dentro da escrita histórica do IHGB, igualmente, nas produções artísticas e literárias.

Analisamos o aspecto social, através das contribuições de Maria de Abreu e Manuela Carneiro da Cunha concluímos que a figura indígena abordada pelos intelectuais brasileiros não se referia aos indígenas que eles conviviam na sua realidade oitocentista, e sim, a indivíduos idealizados que remontam aos primeiros contatos com os colonizadores europeus. Nesse sentido, encontramos o porquê das obras de Albert Eckhout representando *Tupis* e *Tapuias* no séc. XVII terem se tornado extremamente interessante aos olhos da intelectualidade brasileira no período.

Outra consideração a respeito da questão social apresentada na presente escrita, refere-se ao fato que Dom Pedro II ao fazer a encomenda das réplicas das obras de Eckhout que estavam em exposição no Museu Nacional a Dinamarca, selecionou apenas seis telas com temáticas indígenas, deixando de lado outras obras, entre elas, três telas que representavam africanos e um mulato. Nesse sentido, somos impelidos a observar o Brasil do final do séc. XIX como uma sociedade escravocrata, bem como, compreender que a figura do africano e do afrodescendente não era almejada como adequada para representar a identidade nacional brasileira no período.

O segundo capítulo da presente escrita, discorreu como esses africanos escravizados e libertos, igualmente os afrodescendentes foram colocados para fora desse novo projeto de nação brasileira. A impossibilidade de lugar se tornou crescente na segunda parte do séc. XIX e junto dela a marginalização dos mesmos. No senso comum os negros eram tidos como: vadios, malandros, volúveis; frente

aos olhos da ciência racialista: degenerados e intelectualmente limitados, se não bastasse, a teologia católica os via como infiéis amaldiçoados.

No aspecto cultural, apresentamos a figura do IHGB e suas tentativas de escrever/legitimar uma história patriótica brasileira através de diretrizes e normativas ditadas institucionalmente. Observamos a relação estreita de Dom Pedro II com o referido Instituto, igualmente, como ele se portou como um sócio do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro quando tentou repatriar as obras originais de Albert Eckhout do Museu da Dinamarca, claramente seguindo uma diretriz do IHGB que incentivava essa prática.

Discorremos sobre o movimento Romântico Indianista, suas abordagens e objetivos, bem como, estabelecemos relação entre as publicações da Revista IHGB contemporâneas à doação das réplicas com as temáticas em voga dentro do referido periódico. Chegamos à conclusão que existiu nesse período um crescente interesse nas temáticas relacionados aos povos indígenas e as Invasões Holandesas, sugerindo que as telas foram selecionadas / encomendadas / doadas em meio a essas discussões.

Pesquisar sobre essas réplicas das obras de Albert Eckhout foi uma tarefa muito árdua em face da limitada bibliografia que abordava as seis telas doadas em 1878 por Dom Pedro II. Outro fator que dificultou a pesquisa foi sem dúvida, o acesso restrito dessas telas dentro do acervo do IHGB; por se tratarem de obras de arte, a pesquisa e análise in loco foram pouco facilitadas. Entretanto, afirmo que a pesquisa e a escrita foram extremamente instigantes, pois, passei a entender um pouco mais sobre obra de Eckhout, a figura de Dom Pedro II, compreender/identificar a origem de vários preconceitos contra os afrodescendentes na atualidade, bem como, apreender como a identidade brasileira foi meticulosamente forjada no século XIX.

FONTES

Escultura “Alegoria do Império Brasileiro” (1872) de Francisco M.C.Pinheiro. Terracota (1,92x75cm). Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro.

Réplicas das pinturas de Albert Eckhout. In: LAGO, Pedro Corrêa do (org.). *Brasileana IHGB (175 anos): Um dos mais importantes acervos do Brasil*. 1ª edição.

Revista Ilustrada. Nº 415, Rio de Janeiro, jul. 1885.

Rio de Janeiro: Capivara, 2014. Revistas IHGB (1785 -1780). Acervo digital IHGB. Disponível em: <https://ihgb.org.br/>. Acesso: 22/02/17.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. Escrever e pensar sobre o Novo Mundo: escrever e pensar no Novo Mundo. In: DUTRA, Eliana de Freitas. MOLLIER, Jean-Yves. (orgs.) *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política no Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII - XIX*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 227-258.

ALBERT DIAS, Adriana. *A MALANDRAGEM DA MANDINGA: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha. (1910-1925)*. Salvador, Bahia. 2004.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ALBERTIN, Petronella J. *Arte e ciência no Brasil holandês Theatri Rerum Naturalium Brasiliae: um estudo dos desenhos*. São Paulo: Revista brasileira de Zoologia, 1985.

ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 2004.

BARBOSA, Januário Cunha. *Discurso*. Rio de Janeiro: Revista IHGB, 1839.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção- A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes: imaginário do novo mundo*. São Paulo: Metalivros, 1994.

BENTIVOGLIO, Júlio. A História no Brasil imperial: a produção historiográfica na RIHGB. In: *História: Questões & Debates*. Curitiba, volume 63, n.2, p. 287-315, jul./dez. 2015. Editora UFPR.

BISSIGO, Diego Nones. *O censo de 1872 e a simplificação da liberdade*. Visto em: <http://www.escravidaoeliberdade.com.br>. Visualização: 14/10/19.

BOLSANELLO, Maria Augusta. *Darwinismo social, eugenia e racismo "científico": sua repercussão na sociedade e na educação brasileira*. Educ. rev. [online]. 1996.

BOOGAART, Van Den Ernest. A população do Brasil Holandês retratada por Albert Eckhout. 1641-1643. IN: *Albert Eckhout 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002.

BLANC, Marcel. *Os herdeiros de Darwin*. São Paulo: Scritta, 1996.

BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: Visões do paraíso selvagem*. Trad. De Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CEZAR, Temístocles. Lição sobre a escrita da história: as primeiras escolhas do IHGB. -estudos de historiografia brasileira. In: NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das; [et.al], (orgs.) *Estudos de historiografia brasileira*. Rio De Janeiro: Editora FGV, 2011, p.93-124.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Os Tupis e os Tapuias de Eckhout: O declínio da imagem renascentista do índio*. *Varia hist.* 2008, vol.24, n.40, p.591-612.

CHRISTENSEN, Chr. Mads. Investigação técnica sobre as pinturas de Eckhout. In: BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: Visões do paraíso selvagem*. Trad. De Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

CORRÊA, Mariza. *Sobre a invenção da mulata*. *Cadernos Pagu* (6-7) 1996.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Política Indigenista no Século XIX In: CUNHA, Manuela Carneiro da. (Org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 133-154.

DERRIDA, Jacques. "É preciso comer bem ou o cálculo do sujeito". En: *Point of suspension*. Tradução de : Denise Dardeau e Carla Rodrigues. Paris: Éditions, 1992.

DIAS, A. Gonçalves. *Últimos Cantos*. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1851.

DIAS, Albert Adriana. *A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha. (1910-1925)*. Salvador, Bahia. 2004.

DIAS, Maria Odila. "Resistir e sobreviver". In PEDRO, Joana M.; PINSKY, Carla B. *Nova História das Mulheres no Brasil*. – 1ª ed. – São Paulo: Contexto, 2011.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O Ensino Artístico de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. In: *185 Anos de Escola de Belas Artes*. Org.

Sonia Gomes Pereira. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001/2002.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. *De Olinda a Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

GALINDO, Marcos. *Georg Marcgraf: um cientista ao amanhecer do Brasil*. Recife: Manuscritos, 2009.

GIAROLA, F. R. O “*demônio negro*”: o negro como maligno nas representações religiosas e raciais da imprensa de São João del-Rei (1871-1889). *Locus: Revista De História*, 24(2).

GOUVEIA, Fernando da Cruz. *Maurício de Nassau e o Brasil Holandês: Correspondências com os Estados Gerais*. Recife: Editora Universitária, 2006.

GROVE, H. Richard. *Green Imperialism: colonial expansion, tropical island edens and the origns of environmentalism, 1600-1860*. Cambridge: Cambrifge University Press, 1995.

GUIMARÃES, Manuel Luís Salgado. Nação e Civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma nação nacional. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol.1, 1988.

GUNDESTRUP, Bente. The Eckhout Paintings and the Royal Danish Kunstkammer. History of the Collection. In : *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002.

HANSEN, João Adolfo. *Modelos culturais e representação: uma leitura de Roger Chartier*. Belo Horizonte: Varia Historia, 1996.

JONES, Mark. *FAKE? The Art of Deception*. The Trustees of the British Museum. Londres: British Museum Publications, 1990.

Jornal *O mequetrefe*, Rio de Janeiro, n.163, p.8, 12 de Abril de 1879. Visto em:<AEL-unicamp> acesso em:27/11/17.

KOSTER, Henry. Viagens ao Nordeste do Brasil. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2002, capítulos XVIII e XIX, 2 vols. (1ª ed. 1816).

LAGO, Pedro Corrêa do (org.). *Brasiliiana IHGB (175 anos): Um dos mais importantes acervos do Brasil*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.

LEMBERGER, Ernst. *O retrato na Escandinávia*. 2 v. Berlim: Georg Reimer, 1912. Disponível em: <<http://digital.library.mcgill.ca/stern/search/K28.html>>. Acesso em: 22/04/17.

LEONIDIO, Adalmir. *O conceito de paisagem em História*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2009, Fortaleza. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética*. Fortaleza: ANPUH, 2009.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

MAGGIE, Yvonne. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

MANSON, Peter. *Infelicities: Representation of the Exotic*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2009.

MARTINS, Ana Luiza. *Da fantasia à História: folheando páginas revisteiras*. São Paulo: História, 2003. Vol.22, no. 1, p.59-79.

MATTOS, Raymundo José Cunha. *Dissertação acerca do sistema de escrever a história antiga e moderna do império do Brasil*. Rio de Janeiro: Revista IHGB, 1863.

MENDES, Luís César Castrillon. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: um periódico a serviço do Império..* In: *XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História*, 2011, São Paulo. *Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História*. São Paulo: ANPUH - SP, 2011. v. 1. p. 1-15.

MONTEIRO, Roberta A. *L'INTEGRATION DU NOIR DANS LA SOCIETE BRESILIENNE DU XIXE SIECLE ET LA QUESTION DE L'IDENTITE ENTRE CLASSE ET RACE*. Visto em: <http://publicadireito.com.br/artigo>. Visto em: 11/10/19.

MHN (Museu Histórico Nacional) - Biblioteca Virtual . Catálogo da Exposição de 2004: "*A presença holandesa no Brasil: memória e imaginário*". Visto em: <http://docvirt.com/docreader.net/>. Acesso: 29/03/201.

Monteiro, M. P. *A mulher negra escrava no imaginário das elites do século XXI*. 1989. CLIO n.12 (Série história do nordeste).

RIBEIRO, Gabriel Mithá. "*É Pena Seres Mulato!*": Ensaio sobre relações raciais. Cadernos de Estudos Africanos. 2012.

ROCHA, José Geraldo da. *De preto à afrodescendente*: implicações terminológicas. In: CÍRCULO FLUMINENSE DE ESTUDOS FILOLÓGICOS E LINGUÍSTICOS, 14., v. XIV, n. 2, tomo 1. Anais... Rio de Janeiro, 2010.

SANTOS, Izabel Maria dos. Albert Eckhout e a construção do imaginário sobre o Brasil na Europa seiscentista. In: *ANAIS DO II E.I.H.C. Mneme* - Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), V.9. N. 24, SET/OUT. 2008.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós Graduação em História/UFPR, 2006.

SCHJELLERUP, Inge. Quem eram eles? Povos nativos nas pinturas: Tupinambás e Tarairius. IN: Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

SCHREUDER, Esther. *Black is beautiful: Rubens to Dumas*. Amsterdam: Elmer: Kolfin, 2008.

SCOTT, James C. *Seeing Like a State: How certain schemes to improve the human condition have failed*. New Haven: Yale University Press, 1998.

SILVA, Leonardo Dantas. Imagens do Brasil Nassoviano. In : *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002.

TOSTES, Vera L. B.; BENCHETRIT, Sarah F.; MAGALHÃES, Aline M. [Org.]. *"A presença holandesa no Brasil: memória e imaginário"*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004.

TURIN, Rodrigo. *Os antigos e a nação: Algumas reflexões sobre os usos da antiguidade clássica no IHGB (1840 - 1860)*. Revista IHGB. Rio de Janeiro: IHGB, 2010.

VRIES, Elly de. Eckhout and the New World. In : *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p.133.

WEIMER, Gunter. *Mauricio de Nassau: um administrador controvertido*. RIHGRS, Porto Alegre. n.151,p.111-131,dez.2016.